ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

11 1981

Искусство кино

11 1981

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Гостиница «Россия» в дни фестиваля
Зарубежные кинематографисты в гостях у мосфильмовцев.
В Главном фестивальном зале

На 2-й стр. обложки
Алексей Петренко в фильме «Поезд чрезвычайного назначения» (режиссер В. Шевченко, Киностудия им. А. Довженко)

На 4-й стр. обложки
Участники и гости фестиваля на экскурсии в Ленинграде; в Звездном городке.
Призы XII МКФ в Москве вручены

СОДЕРЖАНИЕ

XII Московский международный... 3

Л. Брежнев Участникам и гостям XII Московского международного кинофестиваля 4

Жозе Луандино Виейра, Абдул Халик Алил, Лотар Варнеке, Утпал Датт, Людмила Чурсина, Кристиан-Жак, Бата Живоинович Высокое предназначение киноискусства. Отклики участников и гостей XII Московского международного кинофестиваля на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева 13

Награды XII Международного кинофестиваля в Москве

Слово благодарности Московскому кинофестивалю 16

Жозе Маркос Ванисиус де Соуза Фестиваль одарил нас радостью 17

Лам Той Событие в истории вьетнамского кино 19

Александр Алов, Владимир Наумов Чтоб не распалась связь времен... 23

Карлос Пинеда, Оскар Эчеверрия Народ победит! 26

Ем Пин Веари Рожденные дважды 28

Виктор Гресь Научить добру

Современность и экран 31

Ю. Мартыненко НТР и научный экран

Новые фильмы 44

И. Вишневская В стороне от войны 51

В. Михалкович Дом и строители 67

Алла Золотухина Наш великий соотечественник 72

Борис Козлов Сионизм — это расизм

Интервью между съемками 77

Борис Рычков Поступь великого народа

Из творческого опыта 80

Л. Браславский След минувшего

Теория и история 89

Э. Дубровский Автор в поисках истины 105

Н. Трубников Воспитывать искусством

Мемуары и публикации 111

С. Эйзенштейн, при участии Г. Александрова «Стачка»

Издано о кинематографе 139

Л. Закржевская Правдиво, как вымысел

Хроника 143

Юбилей братьев Васильевых

За рубежом 144

Гомбожавын Жигжидсурен Пути развития монгольского кино 153

Ирина Млечина Мария Браун, Криста Клагес и другие

Сценарий 167

Валентин Ежов Завещание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The XIIth Moscow International Film Festival

Leonid Ilyich Brezhnev — To the Participants and Guests of the XIIth Moscow International Film Festival (p. 3).

Jose Luandino Viera — High Destination of Cinema Art (p. 4)

Abdul Khaleq Alil, Lothar Warneke, Utpal Dutt, Liudmila Chursina, Christian Jaque, Bata Zivojnovic — The responses of participants and guests of the XIIth Moscow Film Festival to the address of General Secretary of CPSU, Chairman of Presidium of the Supreme Soviet of the USSR

Rewards of the XIIth Moscow Film Festival (p. 13)

Word of Thankfulness to the Film Festival in Moscow

Jose Marcus Vinicius de Sousa Lam Toi — The Festival Presented Us With Gladness (p. 16)
Great Event in History of Vietnamese Cinema Art (p. 17)

Alexander Alov, Vladimir Naumov — For the Connection of the Times not to Disintegrate... (p. 19)

Carlos Pineda Oscar Hecheverria — People Must Win! (p. 23)

Em Pin Veari — Being Born Twice (p. 26)

Victor Gres — To Teach Good (p. 28)
The Laureates of the Festival sharing their impressions on Festival

The Time and the Screen

Jury Martynenko — Scientific Revolution and Scientific Screen (p. 31)

New Films

Inna Vishnevskaya — Aside of War (p. 44)
Review of the film "Order: Hold Fire" (Central Gorky Film Studio, 1981)

Valentin Mikhalkovich — The House and the Builders (p 51)
Review of the films "Body-Guard" ("Tadzikfilm", 1980); "The Tryptych" ("Uzbekfilm", 1979)

Alla Zolotukhina — Our Great Compatriot (p. 67)
Review of the film "Recollecting Mendeleyev" ("Centrnauchfilm", 1981)

Boris Kozlov — Zionism is Racialism (p. 72)
Review of the film "Zionism-Street" (CSDF, 1980)

Interview Between Takes

Boris Rychkov — Steps of Great People (p. 77)

From the Creative Experience

Leonia Braslavsky — Sigh of Past Time (p. 80)
The story written by documentary scriptwriter about the way material of life coming into material of film

Theory and History

Eduard Dubrovsky — The Author in the Search of the Truth (p. 89)

Nikolay — The noted of documentary scripwritter To Bring Up By Art (p. 105)

Trubnikov — Article Devoted to the methods of using art in education of the young generation

Memoirs and Publications

Sergey Eisenstein with collaboration of Grigory Alexandrov — The Strike (p. 111)
The publication of the script written in 1924

Published on Cinema

Liudviga Zakrzhevskaya — Truthfully Like Imagination (p. 139)
Review of the book by well-known cartoon film director Ivan Ivanov-Vano "Sequence after Sequence"

Abroad

Gombojavyn Jigidsuren — The Ways of Development of Mongolian Cinema (p. 144)
The article written by Secretary of the Union of Mongolian Art Workers Art Director of Mongolkino

Irina Mlechina — Maria Brown, Christa Chlages and the others (p. 153)
The survey of Germany Film Week

The Script

Valentin Yezhov — The Testatement (p. 167)

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 15.08.81
Подп. к печати 30.10.81 А06864
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2029
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Участникам и гостям XII Московского международного кинофестиваля

Сердечно приветствую участников и гостей Московского кинофестиваля.

У нас в стране высоко ценят традиции этих широких смотров достижений мирового кинематографа. Кино — могучее искусство, демократичное по своей сути. Его аудитория — миллиарды людей. Отсюда громадная ответственность кинематографистов.

Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира. Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению. Прогрессивное кино этому служит.

Нынешний Московский фестиваль проходит в момент, когда в международных делах острее встала проблема сохранения мира. Советский Союз свою позицию определил давно. Мы — за укрепление разрядки и развитие сотрудничества. Об этом предметно и конструктивно вновь высказался XXVI съезд КПСС.

Мы хорошо видим, что силы милитаризма поднимают голову. Но люди не должны себя чувствовать бессильными перед злом. Напротив, необходимо с еще большей волей, еще большей настойчивостью добиваться устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни.

Я убежден, что девиз фестиваля — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» — хорошо выражает не только задачи работников кино, но и самые сокровенные чаяния всех народов земли.

От души желаю Московскому международному фестивалю плодотворной работы и полного успеха его высокой миссии.

Л. БРЕЖНЕВ

Высокое предназначение киноискусства

Отклики участников и гостей XII Московского международного кинофестиваля на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева

Жозе Луандино Виейра,

директор Института кино (Ангола)

С чувством огромного волнения слушал я сердечные и мудрые слова приветствия Леонида Ильича Брежнева, обращенные к нам, участникам XII Московского международного кинофестиваля: ведь в своем послании руководитель Коммунистической партии Советского Союза, выдающийся политический деятель современности сказал о самом главном, что заботит сегодня миллионы и миллионы людей разных стран пяти континентов, — о необходимости решительно и активно бороться с силами империализма, милитаризма, добиваясь устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни на земле, о важности взаимопонимания между народами, о потребности в умножении духовных ценностей человечества. Мне глубоко запали в душу те строки из приветствия главы великого Советского государства, в которых высоко оценивается роль кино, могучего и демократичного по своей сути искусства, в общественной жизни планеты, определяющая громадную ответственность кинематографистов в современном мире. «Отражая действительность, — подчеркнул товарищ Брежнев, — ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира».

Нам, деятелям кино Народной Анголы, страны, лишь недавно завоевавшей в жестокой борьбе свою национальную независимость, возможность строить свободное общество, в котором не будет места угнетению и эксплуатации человека человеком, это справедливое, глубокое суждение, высказанное Леонидом Ильичом Брежневым, по-особому понятно и близко. Сегодня моя Родина приступает к социалистическому строительству, и этот процесс протекает в сложных, исключительных условиях непрекращающихся происков внутренней реакции и прямой империалистической агрессии. И нашу молодую кинематографию мы рассматриваем в первую очередь как действенное оружие защиты наших революционных завоеваний, идеалов справедливости и свободы.

Поэтому для ангольских работников кино участие в Московском фестивале не только почетно и ответственно, но и служит великолепной школой. Школой передового опыта, профессионального мастерства, источником новых идей, импульсом к творческому поиску. Мы искренне благодарны организаторам международных встреч кинематографистов в Москве за возможность присутствовать на этом смотре прогрессивного мирового киноискусства, увидеть лучшие кинопроизведения, появившиеся в последнее время в разных странах, познакомиться со своими коллегами и единомышленниками, с соратниками по борьбе за мир и социальный прогресс. Мы горячо признательны за внимание и поддержку, которые мы нашли в Москве.

В настоящее время работа по организационному формированию ангольской кинематографии практически завершена. Сегодня можно с полной ответственностью заявить: ангольский национальный кинематограф существует! У нас есть своя лаборатория для обработки черно-белой пленки, наши съемочные группы почти целиком укомплектованы национальными кадрами. В этом году мы планируем снять 85 документальных фильмов, 24 киножурнала, 12 спортивных выпусков, ленты на политические, общественные и культурные темы. Однако мы хорошо отдаем себе отчет в том, что сделанное — только начало, что период настоящего становления ангольского кино еще далеко не завершен. Прежде всего нам необходимо серьезно готовить собственные кинематографические кадры — и здесь мы рассчитываем на помощь наших друзей из социалистических государств. Недавно мы догово-

рились с товарищами из Советского Союза и Чехословакии о предоставлении нашей молодежи стипендий для обучения в киношколах этих стран. Мы рассматриваем эту договоренность как важнейший фактор роста ангольской кинематографии, как еще одно свидетельство интернациональной солидарности социалистических народов с народом Анголы.

В такой стране, как наша, где большинство населения неграмотно, кинематограф выполняет не только просветительскую миссию и является средством информации — он служит и целям активной, наступательной агитации и пропаганды, и этому направлению в нашей работе, как уже отмечалось, уделяется первостепенное внимание. Мы готовим специальные выпуски, посвященные разъяснению тех или иных мероприятий, осуществляемых партией и правительством в политической, экономической и социальной областях. Одновременно наш экран призван решать задачи, связанные с антиимпериалистической пропагандой. Например, недавно мы создали фильм, неоспоримо доказывающий, что контрреволюционная организация УНИТА имеет связи с расистами из ЮАР и с агентами бывшей португальской охранки ПИДЕ. Лента вышла на экраны страны как раз в тот момент, когда правительство Соединенных Штатов заявило о своей готовности оказывать помощь УНИТА. Такое разоблачение одного из лживых тезисов буржуазной пропаганды, пытающейся выдавать УНИТА за некие «патриотические силы», оказалось весьма своевременным.

Значительную работу проводим мы и в области организации проката, воспитания зрителя. На экранах наших кинотеатров и по телевидению демонстрируется все больше фильмов из социалистических стран. Из советских фильмов, показанных в нашей стране в последнее время, могу назвать «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля, «Экипаж» Александра Митты, «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова, картины Андрея Тарковского «Андрей Рублев» и «Сталкер». В Национальной синематеке Анголы каждый желающий может ознакомиться со многими лучшими произведениями мирового киноискусства — как классическими, так и современными. Показ картин сопровождается лекциями, организуются встречи с кинематографистами.

Словом, мы находимся сейчас в процессе роста, становления, поиска новых форм. И такие фестивали, как Московский и Ташкентский, оказывают огромную помощь в нашей работе. Престиж этих международных киносмотров очень высок — в первую очередь потому, что они сплачивают передовых художников планеты.

В этом я смог еще раз убедиться на нынешнем Московском фестивале. Как член жюри конкурса короткометражных фильмов XII МКФ в Москве могу с полной ответственностью засвидетельствовать, что фильмы — участники творческого соревнования были целиком созвучны девизу «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» и явили собой честную панораму современной жизни планеты.

С собой в Анголу я увожу не только прекрасные впечатления от встречи с советской столицей, от общения с москвичами и участниками фестиваля, но и окрепшую веру в правильность избранного нами пути.

Именно в Москве я с особой остротой ощутил, что годы, проведенные мною в тюрьмах и концлагерях в период борьбы ангольского народа за независимость, не были напрасной жертвой. Сегодня моя Родина строит социализм — и я горд тем, что являюсь участником этого великого дела, вклад в которое призвано внести и киноискусство свободной Анголы.

Абдул Халик Алил,

президент «Афганфильма» (Афганистан)

Мы, афганские кинематографисты, отправлялись на Московский фестиваль с особым, приподнятым чувством, в ожидании важного и радостного события — и фестиваль не обманул наших ожиданий. В Москве состоялся яркий, неповторимый по своему размаху праздник передового киноискусства, на котором встретились кинематографисты, приехавшие в столицу Советского Союза почти из ста стран мира. В день открытия фестиваль приветствовал Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев, выразивший в своем послании участникам и гостям московского кинофорума доброжелательное, искренне заинтересованное отношение к этому традиционному смотру достижений мирового кинематографа, к развитию демократичного, массового искусства экрана. Сердечно напутствовав фестиваль, товарищ Л. И. Брежнев отметил: «Нынешний Московский фестиваль проходит в момент, когда в международных делах острее встала проблема сохранения мира. Советский Союз свою позицию определил давно. Мы — за укрепление разрядки и развитие сотрудничества. Об этом предметно и конструктивно вновь высказался XXVI съезд КПСС».

Да, у народов планеты нет сейчас более важной, неотложной, жизненно необходимой заботы, чем сберечь мир, укрепить разрядку, решительно преградить путь силам милитаризма и империалистической реакции, посягающим на самое святое, неотъемлемое право каждого человека — право на

жизнь. В этой справедливой борьбе немаловажная роль отводится и кинематографу, о чем тоже убедительно и веско сказано в послании главы Советского государства: «Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению. Прогрессивное кино этому служит».

За два года, отделяющие нынешний московский кинофорум от предыдущего, в мире многое изменилось. Важнейшие политические события произошли и в нашей стране, в Афганистане. Тяжкие испытания выпали на долю афганского народа: рожденная по его воле в результате апрельской революции 1978 года Демократическая Республика Афганистан вскоре оказалась перед лицом смертельной угрозы со стороны внутренней и внешней реакции. Империалисты Соединенных Штатов Америки и действующие заодно с ними пекинские гегемонисты сразу же после победы революции стали плести заговор против молодого демократического государства, действуя при активной поддержке правящих режимов Пакистана и Египта. Фактически начав необъявленную войну против нашей страны, они задались целью ликвидировать в Афганистане прогрессивный строй, реставрировать феодальные порядки, отнять у афганского народа свободу и независимость. Осуществлению зловещих планов по удушению афганской революции способствовали своей преступной деятельностью агент ЦРУ Амин и его сообщники. Узурпировав путем интриг и убийства законного президента ДРА власть в стране, они развернули жесточайшие репрессии, жертвами которых стали тысячи невинных людей, многие партийные и государственные деятели, представители интеллигенции и духовенства. Подрывая саму основу народного строя, Амин и его клика делали по существу все, чтобы облегчить внешнюю агрессию и ликвидировать революционные завоевания афганского народа.

Однако в партии и вооруженных силах нашлись истинные патриоты, которые, опираясь на поддержку народа, свергли кровавый режим ставленника империалистов. Так начался второй этап апрельской революции, в ходе которого последовательно осуществляются ее антифеодальные и антиимпериалистические принципы. Братская дружественная помощь, которую по просьбе нашего правительства в самое трудное время оказал Афганистану Советский Союз, позволила создать надежный и прочный заслон агрессивным происканям врагов нашего суверенного государства. Сегодня в Афганистане успешно продолжается процесс укрепления и развития завоеваний апрельской революции.

Активно участвуем в нем и мы, афганские кинематографисты. Пока мы работаем в основном средствами документального кино. Наших режиссеров и операторов можно встретить в любом уголке страны — они создают кинолетопись революции, они решают особые, вытекающие из нынешней общественно-политической ситуации в Афганистане идеологические и пропагандистские задачи, разоблачая империалистические происки и злобные измышления реакционной буржуазной пропаганды, они помогают просвещению трудящихся масс внутри страны, несут правду о нашей жизни, о нашей революции зарубежному зрителю. К числу картин, касающихся актуальных проблем сегодняшней афганской действительности, принадлежит, например, недавно законченная публицистическая лента Вали Латифи «Стоп, агрессия». Важные перемены, совершающиеся в Афганистане, находят свое отражение в фильмах, созданных совместными усилиями афганских и советских кинематографистов; первой такой работой стала получившая широкую известность картина «Афганистан: революция продолжается». Ряд интересных, политически острых фильмов снят в нашей стране документалистами Советского Союза, среди них «Земельная реформа», «Заговор против республики», «Правда апрельской революции».

Мы придаем большое значение упрочению творческих и производственных связей с дружественной советской кинематографией, которые ныне развиваются на планомерной основе, в соответствии с Соглашением о сотрудничестве, подписанном в прошлом году между Министерством культуры и информации ДРА и Госкино СССР; подписание этого документа знаменует важный шаг вперед в деле укрепления дружбы между деятелями культуры Советского Союза и Афганистана, между советским и афганским народами. Сейчас мы готовимся к новой большой совместной работе — к съемкам советско-афганского фильма, посвященного коренным преобразованиям в жизни афганцев, которые принесла с собой апрельская революция. Сценарий картины с рабочим названием «Жаркое лето в Кабуле» пишет Вадим Трунин, постановку будут осуществлять Вали Латифи, выпускник ВГИКа, и режиссер из Узбекистана Али Хамраев.

Афганским кинематографистам еще многое предстоит сделать для развития национального киноискусства. Мы счастливы, что в лице советского кинематографа имеем надежного друга и опытного наставника. Слова великого Ленина, назвавшего кино важнейшим из искусств, — это и наш лозунг.

На Московском фестивале мне довелось бывать и прежде. Его дружеская, радушная атмосфера, его необъятная программа, охватывающая всю кинокарту мира, огромное количество участников и гостей киносмот-

ра — все это производит неизгладимое впечатление. Здесь с новой силой убеждаешься в том, насколько велики и разнообразны возможности современного киноискусства и как важно, чтобы это могучее средство воздействия на умы и сердца людей помогало претворению в жизнь заветных чаяний человечества, утверждению идеалов добра, справедливости, свободы, мира.

Лотар Варнеке,

режиссер (ГДР)

Мне выпала большая удача и большая честь — второй раз моя картина представляла на московском киносмотре кинематографию ГДР: в 1977 году я приезжал в Москву с фильмом «Неумолимая Барбара» и вот спустя четыре года я снова волновался и радовался встрече с друзьями, коллегами, с замечательной советской столицей.

Многое изменилось в мировом кино за последние годы, появились новые имена и целые кинематографии, но неизменным остался дух этого крупнейшего форума прогрессивных мастеров экрана. Дух Московского фестиваля определяется важнейшими задачами, которые ставят перед собой художники, его девиз точно формулирует то главное, что объединяет творческие и гражданские устремления кинематографистов, съехавшихся в Москву с разных концов земли. «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» — это не просто девиз, начертанный на флаге фестиваля, это глубоко выношенное кредо к а ж д о г о честного художника, озабоченного судьбой человека и человечества. И потому московский киносмотр имеет огромное политическое значение — помимо профессиональных кинематографических, помимо творческих результатов он может записать в свой актив достижения политического характера. Фестиваль демонстрирует «боевую готовность» прогрессивного киноискусства в борьбе за идеалы мира, справедливости и гуманизма. Он сплачивает коллег-единомышленников, он помогает многим осознать свое место в общественной и творческой жизни.

Глубоко взволновали всех нас сердечные слова приветствия, которые направил участникам и гостям фестиваля Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев.

К нам, кинематографистам, обратился признанный лидер всех миролюбивых сил планеты, человек, чья деятельность, направленная на предотвращение угрозы военной катастрофы, известна повсюду. Значит, мы — режиссеры, сценаристы, актеры — многое можем сделать для сохранения мира на земле, нам тоже доверены судьбы планеты, мы за нее в ответе. Как граждане, не забывшие суровых уроков прошлого, как художники, которым дано право говорить с миллионами, влияя на образ мыслей людей, на их представления о действительности и о самих себе. В признании наших возможностей, в оценке наших свершений и наших задач — огромная вдохновляющая сила приветствия Л. И. Брежнева, как бы наметившего курс фестиваля, определившего всю его атмосферу и, шире, характер поисков всего прогрессивного мирового киноискусства. Мы увозим с собой добрые напутствия главы Советского государства.

Киносмотр в Москве ценен тем, что открывает все богатое разнообразие того искусства, которому мы посвятили жизнь. Ведь только здесь, в Москве, можно в таком масштабе увидеть, сопоставить и оценить работы известных мастеров и дебютантов, режиссеров, приехавших из признанных кинодержав и из стран, где кинокамера лишь вчера появилась.

Конструктивной представляется мне и идея проведения в рамках фестиваля симпозиума, рассматривающего актуальные проблемы киноискусства. Дискуссия практиков и теоретиков кино, проходившая на XII Московском фестивале, — это еще один шаг на пути обобщения опыта национальных кинематографий, осмысления настоящего и прояснения перспектив развития демократического, прогрессивного экранного искусства, уточнения его места в духовной жизни общества. Такие дискуссии как в фокусе отражают реальное состояние дел в нашем кинематографическом «цехе»: борьбу больших художников Запада, противостоящих натиску коммерческой, стандартной кинопродукции, за право снимать фильмы глубокие, социально-значимые; активное участие деятелей социалистического кино в формировании нового человека; сложности, с которыми сталкиваются энтузиасты молодых кинематографий, справедливо считающие кино эффективным оружием в борьбе с неоколониализмом и империалистической реакцией. Размышления и рассказы гостей, приехавших в Москву из самых отдаленных уголков планеты, и их фильмы, показанные на фестивале, дополняя друг друга, обнажили теснейшую связь мирового экрана с жизнью народов земли, с проблемами эпохи. И на этом фоне коллективных усилий, поисков и свершений не потерялись, а, наоборот, высветились, укрупнились для каждого из нас наши собственные заботы, победы и проблемы социалистического киноискусства, которое мы представляем.

В частности, формулируя свои режиссерские задачи, да и задачи, стоящие перед всем коллективом нашей киностудии ДЕФА, я в первую очередь задумываюсь о причинах наших

успехов и неудач и прихожу к выводу, что мы все еще отстаем от требований динамичнейшей нашей эпохи, от темпов духовного развития наших сограждан. Многие фильмы, снятые нами, весьма поверхностно и робко касаются поистине животрепещущих проблем действительности, воссоздавая лишь внешние приметы сегодняшнего дня, не исследуя на всю глубину перемены в общественном сознании, в отношениях между людьми. Нам подчас не хватает зоркости взгляда, точности наблюдения при создании портрета современного героя, мы сглаживаем конфликты, словно пасуя перед сложностью реальной жизни, перед ее многообразием и многозначностью. Думаю, мы могли бы полнее использовать резервы, и в этой связи я склонен расценивать как чрезвычайно полезный опыт работу с молодыми на советских студиях, скажем, на «Мосфильме» в объединении «Дебют».

Вообще меня постоянно занимает возможность рассмотреть на экране в разных ракурсах современный характер, личность творческую, незаурядную, данную либо в развитии, в состоянии самосовершенствования, либо в момент максимального подъема всех духовных сил, когда принимаются самые ответственные решения. Этим определяется замысел «Жизни с Уве», «Неумолимой Барбары», как и фильма «Наша короткая жизнь», показанного на XII МКФ в Москве.

Может быть, на некоторое время я оставлю близкую мне современную тематику и углублюсь в изучение истории. В моих планах — картина, посвященная Мартину Лютеру; в 1983 году исполняется 500 лет со дня его рождения. Однако я надеюсь и этот материал повернуть к зрителю такими гранями, которые дали бы ему пищу для размышлений — не только о вчерашнем, но и о сегодняшнем дне, о проблемах, которые всегда стояли и будут стоять перед личностью. Многие исторические картины, в том числе и увиденные здесь, в Москве, убеждают меня в возможности подобного решения темы.

Московский фестиваль — это две недели праздника, однако их нельзя назвать перерывом в работе. Запас впечатлений, накопленных в Москве, несомненно отложится и проявится в ближайшем же будущем в творчестве многих и многих мастеров экрана, отстаивающих идеалы прогресса, справедливости, свободы и мира на планете.

Утпал Датт,

режиссер и актер (Индия)

Московский фестиваль — фестиваль особенный, не похожий на большинство других международных киносмотров. В Москве кинематографисты разных стран собираются как содружество людей, посвятивших себя общему делу и объединяемых общей благородной целью — содействовать социальному прогрессу и духовному развитию народов, внести свой вклад в дело защиты гуманистических ценностей и ограждения человечества от опасности мирового военного конфликта. Думаю, что любой из нас, участников этого кинофорума, разделяет мысли, высказанные в послании Леонида Ильича Брежнева XII Московскому фестивалю, его убежденность в том, что «ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи», что, несмотря на заметную активизацию сил милитаризма, «люди не должны себя чувствовать бессильными перед злом».

Сам факт внимания международной встрече кинематографистов главы великой державы представляется мне явлением уникальным, а сердечный, доброжелательный тон послания президента Брежнева, все его содержание, проникнутое заботой об успешном развитии прогрессивного киноискусства, действуют вдохновляюще, вызывая желание с еще большей энергией и целеустремленностью работать на благо людей. Вернувшись с фестиваля, проходящего в столице дружественной нам страны, к себе на родину, мы будем еще настойчивее, с увлечением и энтузиазмом трудиться над фильмами, нужными народу, помогающими человеку правильно ориентироваться в сложной современной действительности, обогащающими его социальный и нравственный опыт.

Индийский народ очень восприимчив к искусству, у нас в стране существуют замечательные традиции в области фольклора, музыкального творчества, литературы и театра. Однако ситуация в индийском кинематографе сложная, на мой взгляд, кризисная. С одной стороны, коммерческое кино, в его стремлении к легкому кассовому успеху, спекулируя на доверчивости и недостаточной подготовленности масс — крестьян, рабочих, мелких служащих, — делает все, чтобы оторвать индийский народ от его национальных традиций, от обстоятельств реальной действительности. Массовая бомбейская кинопродукция словно бы специально нацелена на то, чтобы разрушить наследие нашей национальной культуры, извратить человеческую мораль. В Бомбее кинематографист не может просуществовать, не делая пустых и бездумных фильмов. Однако хуже всего то, что большинство режиссеров, кажется, даже не способны осознать, что они делают, насколько лживы их картины, какой вред они несут, изолируя сознание народа от социальной реальности.

С другой стороны, у нас, в

противовес коммерческому кино, существует кино интеллектуальное. В работах режиссеров этого направления зачастую можно встретить и правдивое отображение жизни, и попытки раскрыть содержание острых общественных проблем; однако форма таких фильмов бывает излишне усложнена, они не выходят на контакт с широкой аудиторией, не рождают ответного отклика зрителя. Интеллектуальный кинематограф должен искать способы преодоления разрыва с массовым зрителем, только тогда он сумеет отвоевать позиции у коммерческого кино.

Как режиссера и актера меня особенно привлекает политический кинематограф. Но мне думается, что политическое кино выполняет свою задачу лишь тогда, когда оно становится достоянием масс, помогая этим массам понимать сложные политические явления времени. Между тем слишком часто фильмы, обращенные к политике, не учитывают зрительских запросов, а ленты, рассчитанные на массовый успех, полностью игнорируют любую политическую проблематику.

Как нельзя более необходимым сегодня представляется мне соединение прогрессивной политической направленности и массового адреса кинопроизведения. Нужны политические фильмы для масс.

Мне довелось играть во многих фильмах, по большей части плохих. Однако на это пришлось пойти потому, что я прежде всего человек театра, а наша труппа — «Маленький народный театр» — слишком часто оказывалась в долгах, и надо как-то зарабатывать, чтобы расплатиться с ними. К счастью, сейчас дела у нас идут лучше: если раньше мне приходилось ежегодно сниматься в десяти-двенадцати фильмах, то теперь я могу ограничиться четырьмя-пятью, высвободив себя для работы в театре.

Наш театр существует с 1950 года, за это время мы поставили немало спектаклей, одним из самых значительных был «Каллел» — о восстании индийских моряков в 1946 году, когда у нас в стране еще хозяйничали англичане.

Наши спектакли нередко идут в напряженной обстановке, случалось нам и отражать нападения наемных гангстеров. К примеру, несколько лет назад у нас шла пьеса «Город кошмаров» (имелась в виду Калькутта), где мы пытались рассказать правду о политических убийствах, совершенных незадолго до того. Театр во время этих спектаклей жил буквально на осадном положении: одна часть труппы играла, а другая на улице обороняла помещение...

Естественно, я собираюсь попрежнему работать и в театре — как практик и как исследователь. В своей книге «Путь Станиславского» я рассказал о творческой системе этого великого реформатора театрального искусства. Его влияние на индийскую актерскую школу огромно, но, к сожалению, главным образом, в театре, а не в кино, где еще слишком живучи грубые, дешевые штампы. Сегодня очень многие деятели индийского театра стараются опереться на идеи Станиславского, внедрить их в свою практику. В сочетании с традицией национального индийского театра это способно дать очень плодотворные результаты, чего добиваюсь и я в своей работе театрального режиссера и актера.

Есть у меня замыслы и в области кино. Мне хочется сделать картину об одном из лидеров забастовки железнодорожников 1972 года, погибшем в борьбе.

В основе моего нового фильма «Штормовые облака» также лежат подлинные исторические факты. В 1950 году правительство штата Западная Бенгалия запретило коммунистическую партию, арестовало ее лидеров, обвинив некоторых из них — на основании сфабрикованных улик — в подготовке мятежа против государственной власти.

Обвиняемые, среди которых находились и люди, посвятившие себя борьбе против английских колонизаторов, были приговорены к двадцати годам тюремного заключения.

Сегодня в Индии иная общественно-политическая ситуация. Один из героев фильма занимает сейчас пост министра в штате Западная Бенгалия, им опубликованы фактические данные, послужившие сюжетной канвой нашей картины.

Мне хочется продолжать работу в кино и сделать фильм о замечательном человеке Герасиме Лебедеве, основателе первого профессионального театра в Индии. Естественно, такую картину нельзя создать без участия Советского Союза. Нам понадобится актер на главную роль, понадобится изучение петербургского периода жизни Лебедева, съемки в СССР. Во время фестиваля я вел переговоры об этом проекте с «Совинфильмом» и надеюсь, что осуществление его вполне реально.

Мои кинематографические работы посвящены разным темам, но главным в них я считаю обращение к индийской революции, напоминание о ее традициях.

Не будучи членом Коммунистической партии, я всегда симпатизировал ей. Мои взгляды сформировались под влиянием идей Маркса и Ленина. И в своих фильмах мне хочется воплощать эти идеи.

Людмила Чурсина,

актриса (СССР)

Атмосферу XII Московского кинофестиваля, общий настрой этой важной международной встречи художников разных

стран с самого начала определило приветствие Леонида Ильича Брежнева, с которым руководитель Коммунистической партии и Советского государства обратился к участникам и гостям кинофорума в Москве. И сам факт приветствия, и его теплая, доверительная, товарищеская интонация, глубокие мысли, высказанные товарищем Л. И. Брежневым, произвели огромное впечатление на кинематографистов, представляющих передовое искусство экрана почти ста стран мира, собравшихся на торжественную церемонию открытия киносмотра. Как и все советские кинематографисты, я испытала в эти минуты волнение и гордость за свою страну, за нашу партию, будучи свидетелем того, с каким пониманием были встречены в этой многонациональной аудитории слова Леонида Ильича Брежнева о позиции нашей страны в отношении ключевой проблемы современности, каковой является сохранение мира на земле, продолжение процесса разрядки, отвечающей коренным интересам человечества. В такой атмосфере с новой силой ощущаешь, сколь велика ответственность художника в наше время. Позволю себе напомнить читателям журнала эти строки: «Нынешний Московский кинофестиваль проходит в момент, когда в международных делах острее встала проблема сохранения мира. Советский Союз свою позицию определил давно. Мы — за укрепление разрядки и развитие сотрудничества. Об этом предметно и конструктивно вновь высказался XXVI съезд КПСС».

В приветствии Леонида Ильича Брежнева подчеркнута особая актуальность упрочения взаимопонимания между народами, а задача духовного обогащения людей определяется как кровное дело кинематографистов. Радостно сознавать, что и твой скромный труд может способствовать сохранению мирной жизни на земле, оздоровлению международного климата, может просто поддержать обыкновенного человека в его поисках счастья. Прекрасное и нелегкое призвание актера в том, думаю, и состоит, чтобы помогать выявлению лучших, самых благородных человеческих качеств, укреплять в людях веру в свои силы, в возможность искоренения всякого зла. И когда я вспоминаю своих героинь — Дарью из «Донской повести», Виринею, Журавушку, Любовь Яровую, Анфису из «Угрюм-реки», роли последних лет, быть может, не такие яркие, но тоже доставшиеся мне нелегким трудом, — становится светлее на душе...

Для любого советского кинематографиста Московский фестиваль особенно дорог — ведь это праздник в нашем родном доме. Нынешний фестиваль стал для меня необычным, поскольку был связан с работой в международном жюри конкурса художественных фильмов. Мне и раньше доводилось входить в состав жюри международных киносмотров — в Мар-дель-Плато (Аргентина), в Варне (Болгария), но в Москве я оказалась в этой роли впервые. И, быть может, впервые ощутила самым непосредственным образом, можно даже сказать — физически, мощь и масштаб московского кинофорума. За неполные две недели мы просмотрели сорок фильмов из тридцати девяти стран, причем наш уважаемый председатель Станислав Ростоцкий строго следил за тем, чтобы все мы присутствовали на каждом просмотре...

Разумеется, столь жесткий режим работы практически не оставлял времени на общение с друзьями, с коллегами из зарубежных стран, на знакомство с внеконкурсной программой. Однако ежедневная совместная работа с такими крупными мастерами, как Хуан Антонио Бардем, Ласло Лугошши, Ежи Гоффман, Бата Живоинович, Мигель Литтин, со Станиславом Ростоцким и Олжасом Сулейменовым, возможность за короткий срок просмотреть множество различных произведений, выражающих ведущие тенденции современного мирового кинопроцесса, искупали с лихвой все тяготы и издержки, неизбежные при участии в работе жюри.

Особенностью нынешнего Московского фестиваля — и это обстоятельство единодушно отмечалось всеми моими коллегами из международного жюри — явилось не только широкое, но и исключительно представительное участие в киносмотре фильмов, созданных в социалистических государствах и развивающихся странах, причем некоторые национальные кинематографии выступили в творческом соревновании такого уровня впервые. Достаточно взглянуть на список главных призеров XII МКФ в Москве, чтобы убедиться, насколько сильной была программа социалистических кинематографий, получивших два Золотых приза — «Опустошенное поле» (Вьетнам) и «Тегеран-43» (СССР), Серебряный приз — «Временный рай» (Венгрия), три Специальных приза жюри — «Йо-хо-хо» (Болгария), «Эта минута, этот миг» (Чехословакия), «Сезон мира в Париже» (Югославия) и другие почетные награды. Ряд значительных произведений показали на фестивальном экране деятели кино Азии и Латинской Америки. Напомню для примера бразильский фильм «Выжатый человек», удостоенный Золотого приза, и работу японского режиссера-дебютанта Огури Коеи «Мутная река», получившую Серебряный приз. Оценивая итог прошедшего киносмотра, газета «Правда» отмечала в передовой статье «Экран и современность»: «Многоликий и многоязыкий экран дал возможность зрителям узнать о том новом, что входит в жизнь трудящихся социали-

стических стран, почувствовать накал классовых битв в мире капитала, приобщиться к тем сложным проблемам, с которыми сталкивается человек на исходе двадцатого столетия».

Вердикт, вынесенный нашим жюри, читателю известен. Естественно, у нас не обходилось без споров, без столкновения мнений и вкусов, но все же я считаю необходимым отметить, что к окончательному решению мы приходили единодушно. Думаю, что характер распределения фестивальных наград достаточно убедительно свидетельствует о нашей решимости отметить прежде всего те фильмы, в которых творческий поиск их создателей более всего отвечал традиционному девизу московского киносмотра.

... В считанные дни десятки и сотни человеческих судеб промелькнули на фестивальном экране; одни картины заинтересовали больше, другие — меньше, но большинство взволновало, задело за живое. И особым, глубоким смыслом наполнились для меня обращенные к деятелям кино слова Леонида Ильича Брежнева: «Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что его голос оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира».

Кристиан-Жак,

режиссер (Франция)

Кинематографу многое под силу. Масштабы его возможностей убедительно охарактеризовал руководитель Советского государства президент Леонид Брежнев, назвав в своем приветствии участникам и гостям XII Московского кинофестиваля искусство экрана могучим искусством. В послании советского лидера справедливо отмечается: «...ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира. Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению. Прогрессивное кино этому служит».

В этих замечательных словах с отчетливостью сформулирована программа действий кинематографистов, которым не безразличны судьбы человечества, тревоги и надежды народов планеты, более всего озабоченных сегодня проблемой сохранения мира. Бороться против угрозы войны средствами киноискусства можно по-разному. И не только, скажем, фильмами прямой антимилитаристской направленности, гневно обличающими бесчеловечную сущность войны, фашизма, показывая на экране страдания и гибель людей. Мне думается, что картины, искренне и взволнованно утверждающие красоту мирной жизни, право каждого человека на счастье, на спокойное не омраченное будущее, тоже поощряют зрителя в стремлении отстоять мир.

... Прошло два года — и вот я снова в Москве, на фестивале, который представляется мне идеальным примером мирового киносмотра. Давно уже не участвую я в фестивалях, проводимых в западных странах, в этих «ярмарках», устроители которых озабочены лишь рекламой коммерческих фильмов-боевиков, модных туалетов и модных «звезд». Приезжаю я только в Москву и горжусь тем, что бывал здесь не просто гостем, но и работал в составе международного жюри на I и IX Московских фестивалях, тоже в какой-то мере способствуя претворению в жизнь славного девиза «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!».

На Московском фестивале всегда царит удивительная атмосфера — воодушевляющая и по-настоящему творческая, здесь все подчинено интересам искусства, раскрывающего многообразие и бесконечное богатство жизни, ее красоту и ее боль. Фестиваль в Москве — это праздник, но праздник, верный тем же принципам, что и «будни» прогрессивного мирового киноискусства, форум дружбы и единения народов. На московском кинофоруме с особой отчетливостью ощущаешь, какую огромную роль может играть экран в деле сближения людей разных наций, различных убеждений и верований.

Здесь, в Москве, я чувствую прилив бодрости, убеждаюсь, что многого еще не знаю в свои 76 лет, что кино способно одарить меня неожиданностью, удивить, заставить заново переосмыслить давно знакомое. Здесь я молодею, забывая об усталости, и стараюсь успеть как можно больше...

Размышляя о задачах искусства, которому посвятил жизнь, не могу не вспомнить и собственную биографию, биографию моего поколения. Я всегда старался делать картины, поднимающие вопросы, которые могли бы взволновать всех людей. Вечные темы — любовь, стремление к счастью, дружба, человеческая солидарность — лежат в основе моих фильмов «Пармская обитель», «Фанфан-Тюльпан», «Если парни всего мира». Убежден, что эти темы не могут потерять со временем своей злободневности. Кстати, «Фанфан-Тюльпан» — это ведь тоже своего рода протест против безумия и бессмысленности войн, облеченный в форму французской народной комедии. А фильм «Если парни всего мира» содержал призыв к единению людей разных наций во имя общей благородной цели.

К единению, которое так необходимо людям земли сегодня, когда их жизнь, будущее их детей подвергаются реальной угрозе уничтожения в новой войне — она может разразиться в любой момент по вине тех, кто склонен безответственно играть судьбами человечества.

Вот почему всем нам, кинематографистам разных стран и континентов, необходимо быть куда более решительными в борьбе со злом, защищая высшие человеческие ценности и гуманистические идеалы. Мы не имеем права отгораживаться от острых проблем современности, от явлений, внушающих обоснованную тревогу, — будь то очаги малых «местных» войн, чреватых мировым военным пожаром, или терроризм, еще одна война, которую безумцы объявили людям.

Сейчас на телевидении я снимаю сериал, посвященный другой серьезной социальной проблеме капиталистического мира — контрабанде «живым товаром», дешевой рабочей силой, нелегально перевозимой в основном из Африки в различные страны Запада. Это позорное явление нашего времени, настоящая работорговля! В картине снимается великолепный французский актер и певец Ги Маршан. А главная моя мечта, которой я живу последние четыре года, — экранизация романа Виктора Гюго «93-й год», которую я рассчитываю осуществить при участии советских коллег. Думаю, что романтические произведения тоже необходимы современному экрану, что герои Гюго — революционеры, люди самоотверженные, благородные, бескомпромиссные, — многое могут сказать сегодняшнему зрителю. К слову, многие советские картины привлекают, по-моему, прежде всего умением увлечь аудиторию именно такими характерами — незаурядными, цельными, выражающими суть своего времени. Например, я очень люблю фильмы «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Балладу о солдате» Григория Чухрая.

...На международном форуме прогрессивных художников экрана в Москве в этом году вновь прозвучал мощный и страстный призыв к миру, призыв, в высшей степени своевременный, отвечающий главной заботе человечества. Есть, правда, люди, которые глухи к призывам разума. Жажда власти, богатства, нелепые амбиции превратили их в опасных безумцев. Но я оптимист — и я верю, что силы разума и добра не сложат оружия и в исторической перспективе выйдут победителями.

Бата Живоинович,

актер (Югославия)

В приветствии, с которым обратился к участникам и гостям XII Московского международного кинофестиваля руководитель Коммунистической партии Советского Союза Леонид Ильич Брежнев, с полной отчетливостью заявлена твердая позиция СССР в отношении самой главной, животрепещущей проблемы современности, проблемы сохранения мира на земле: «Мы — за укрепление разрядки и развитие сотрудничества... Мы хорошо видим, что силы милитаризма поднимают голову. Но люди не должны себя чувствовать бессильными перед злом. Напротив, необходимо с еще большей волей, еще большей настойчивостью добиваться устранения любых опасностей и угроз для мирной жизни». Замечательные слова! В них сформулированы, на мой взгляд, ориентиры, жизненно необходимые сегодня всем честным мастерам искусства; я восхищен тем, что глава Советского государства, глубоко и трезво оценивая нынешнюю тревожную обстановку в мире, рассматривает кинематограф как реальное средство достижения взаимопонимания между народами.

Для югославского кино антивоенная, антифашистская тема была и остается темой первостепенной значимости, вечно живой, вдохновляющей. Фильмы, рассказавшие о мужестве и стойкости народов Югославии, объединившихся в борьбе против фашизма в годы второй мировой войны, вошли в сокровищницу нашего киноискусства, снискали широкую известность и признание за рубежами страны. Помню, какую гордость за югославскую кинематографию испытали мы восемнадцать лет назад, когда наша картина «Козара» была удостоена Золотого приза на Московском кинофестивале 1963 года; с особым волнением принимали мы эту высокую награду в стране, чей беспримерный подвиг в Великой Отечественной войне, чей вклад в победу над гитлеризмом признан во всем мире.

«Козара», в которой мне посчастливилось сыграть роль крестьянина Шорги, обозначила важный этап в экранном осмыслении истории народного антифашистского сопротивления в Югославии: впоследствии появились такие картины, как «Сутьеска», «Ужицкая республика», «Когда слышишь колокола», «Мост», «Вальтер защищает Сараево» и другие ленты, продолжившие исследование различных аспектов этой темы, которая не только не утратила на сегодняшний день своей актуальности, но, напротив, требует постоянного, самого серьезного и пристального внимания кинематографистов. Наши молодые режиссеры — Каранович, Караклаич, Паскалевич, Маркович — приняли эстафету у мастеров старших поколений, осваивая антимили-

тористскую проблематику. Если попытаться в двух словах обозначить новую тенденцию, показательную для их работ, то, пожалуй, надо говорить в первую очередь о стремлении глубоко и всесторонне, в мельчайших подробностях исследовать духовное состояние человека, чьи силы и убеждения, чья нравственная стойкость подвергаются испытанию в исключительной исторической ситуации. Среди фильмов такого рода следует назвать и ленту Миши Милошевича «Берлин — капут», представленную во внеконкурсной программе XII Московского кинофестиваля.

Новаторским поиском отмечена, на мой взгляд, и картина Предрага Голубовича «Сезон мира в Париже», участвовавшая в конкурсе нынешнего московского киносмотра. Фильм примечателен по своему интернациональному актерскому составу, и эта особенность, думается, как нельзя лучше отвечает его внутреннему пафосу, стремлению авторов еще раз напомнить людям об опасности и ужасах фашизма, о цене, которую пришлось заплатить человечеству за избавление от угрозы фашистского владычества. «Сезон мира в Париже» — еще одна картина-предупреждение, ее цель — активизировать историческую память зрителя, вернуть его мысли к прошлому с тем, чтобы он острее почувствовал необходимость сберечь мир в настоящем.

Для меня было чрезвычайно приятно получить приглашение участвовать в работе XII Московского фестиваля в качестве члена международного жюри конкурса художественных фильмов. Мне много доводилось бывать на всевозможных киносмотрах, проводимых в капиталистических странах, и я всякий раз утверждался во мнении, что фестиваль в Москве — это наиболее ответственный кинофорум, собирающий под своим флагом художников, чье творчество отмечено знаком подлинного гуманизма, заботой об умножении нравственного опыта и духовного богатства человечества. Не случайно престиж московского киносмотра среди кинематографистов мира необычайно высок.

Кинофестивалю в Москве абсолютно не свойствен дух коммерции, спекуляций на политической конъюнктуре, что разъедает атмосферу таких буржуазных фестивалей, как, например, Каннский. Приезжая в Канн, иногда чувствуешь себя словно в ночном клубе — настолько широкое распространение получают здесь проповедь моральной распущенности, порнография. О каких высоких критериях при оценке кинопроизведений может идти речь, если фильмы подлинно демократического звучания и передовой мысли на фестивалях, подобных Каннскому, буквально тонут в море коммерческих лент, живописующих насилие, цинизм, разврат!

Лозунг же кинофестиваля в Москве «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» говорит сам за себя. В нем ясно выражена надежда на то, что передовые художники разных стран способны противостоять силам реакции и милитаризма, угрожающим ввергнуть мир в катастрофу новой войны, в нем звучит призыв к упрочению взаимопонимания и развитию дружественных отношений между народами и государствами. Хочу пожелать, чтобы фильмы, участвующие в Московском фестивале, неизменно были достойны его благородного девиза, чтобы мы еще много-много раз встречались на этом замечательном празднике мирового киноискусства в Москве.

Награды XII Международного кинофестиваля в Москве

КОНКУРС ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — фильму **«Выжатый человек»** (Бразилия), режиссер Жоао Батиста Моравец Андраде;

Золотой приз — фильму **«Опустошенное поле»** (Социалистическая Республика Вьетнам), режиссер Нгуен Хонг Шен;

Золотой приз — фильму **«Тегеран-43»** (СССР), режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов.

Серебряный приз — фильму **«Временный рай»** (Венгерская Народная Республика), режиссер Андраш Ковач;

Серебряный приз — фильму **«Награда»** (Норвегия), режиссер Бьёрн Льен;

Серебряный приз — фильму **«Мутная река»** (Япония), режиссер Огури Коеи.

Специальный приз жюри — фильму **«Али в стране чудес»** (Алжир), режиссер Ахмед Рашеди — за вклад в борьбу против расизма;

Специальный приз жюри — фильму **«Йо-хо-хо»** (Народная Республика Болгария), режиссер Зако Хеския — за яркое воплощение темы гуманизма и идей добра;

Специальный приз жюри — фильму **«Эта минута, этот миг»** (Чехословацкая Советская Социалистическая Республика), режиссер Иржи Секвенс — за оригинальное воплощение темы ответственности человека перед обществом;

Специальный приз жюри — фильму **«Сезон мира в Париже»** (Социалистическая Федеративная Республика Югославия), режиссер Предраг Голубович — за интересное решение антифашистской темы.

Приз за лучшее исполнение женской роли — Мерседес Сампьетро (фильм «Гарри Купер, который на небесах», Испания);

Приз за лучшее исполнение женской роли — Маягозель Аймедовой (фильм «Дерево Джамал», СССР).

Приз за лучшее исполнение мужской роли — Карлу Меркатцу (фильм «Бокерер», Австрия);

Приз за лучшее исполнение мужской роли — Тито Хунчо (фильм «Пограничники», Куба);

Приз за лучшее исполнение мужской роли — Роману Вильхельми (фильм «Ночная бабочка», Польская Народная Республика).

Специальный диплом жюри — фильму **«Человек с гвоздикой»** (Греция), режиссер Никос Дзимас;

Специальный диплом жюри — фильму **«Это произошло в Уайанае»** (Перу), режиссер Федерико Гарсия;

Специальный диплом жюри — фильму **«Утренний туман»** (Португалия), режиссер Лауро Антонио;

Специальный диплом жюри — фильму **«Бледный свет скорби»** (Социалистическая Республика Румыния), режиссер Юлиан Миху;

Специальный диплом жюри — фильму **«Ночь на берегу моря»** (Финляндия), режиссер Эркко Кивикоски;

Специальный диплом жюри и памятный подарок — **Виктору Чучкову** (Народная Республика Болгария), фильм «Йо-хо-хо».

КОНКУРС КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — «Сальвадор: народ победит!» (Сальвадорский фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти), автор сценария, режиссер и оператор Диего де ла Тексера;

Золотой приз — «Как тебя зовут? (Кампучия), режиссер Пакар Пиел.

Серебряный приз — «Спросите вы у матерей...» (СССР), режиссер Григорий Денисенко;

Серебряный приз — «Продавцы льда» (Эквадор), режиссер Густаво Гуайясамин;

Серебряный приз — «Чей я?» (Болгария), творческая группа «Глобус».

Специальный приз жюри — «Сердце» (СССР), режиссер Лео Бакрадзе.

Почетный диплом — «Послание из Чили» (Патриотические силы Чили), коллектив авторов;

Почетный диплом — «Дилемма» (Великобритания), режиссер Джон Халас;

Почетный диплом — «Как другие» (Франция), автор сценария и режиссер Венсан Даррас.

КОНКУРС ДЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — «Черная курица, или Подземные жители» (СССР), режиссер Виктор Гресь.

Серебряный приз — «Трава, растущая до неба» (Венгрия), режиссер Дьердь Палашти;

Серебряный приз — «Манганинния» (Австралия), режиссер Джон Хани;

Серебряный приз — «Король и птица» (Франция), режиссер Поль Гримо.

Специальный приз жюри — «Вороной конь» (США), режиссер Кэролл Баллард.

ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Союз кинематографистов СССР — режиссеру **Сантьяго Альваресу** (Куба) за выдающийся вклад в развитие документального кино революционной Кубы.

Союз писателей СССР — **«Хатан-Батор»** (Монголия).

Союз журналистов СССР — **«Человек с гвоздикой»** (Греция), **«Победа вооруженного народа»** (Никарагуа).

Союз художников СССР — **«Наша короткая жизнь»** (ГДР), **«Сокровища изнутри»** (ООН), **«Картинки из жизни»** (США), **«Черная курица, или Подземные жители»** (СССР).

Союз композиторов СССР — **«Дива»** (Франция), **«Лебединое озеро»** (Япония).

Комитет защиты мира — **«Сезон мира в Париже»** (Югославия), **«Предательство»** (Вьетнам), **«Путь к миру»** (Сирия), **«Дух Хельсинки»** (Финляндия).

Комитет советских женщин — **Маягозель Аймедовой** за исполнение главной роли в фильме «Дерево Джамал» (СССР).

Комитет молодежных организаций — **«Пограничники»** (Куба), **«Выжатый человек»** (Бразилия), **«Молодежь Палестины»** (ООП), **«Дети из Чили»** (ПС Чили), **«Сальвадор: народ победит!»** (Сальвадорский фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти).

Комитет за европейскую безопасность — **«Награда»** (Норвегия), **«Во имя мира на голубой планете»** (Венгрия).

Советский комитет солидарности стран Азии и Африки — **программа фильмов НДРЙ, «Народный фронт Родины»** (Афганистан), **«Новая история старого города»** (Лаос), **«За колючей проволокой»** (ООП).

Спорткомитет СССР — **«Спасение в победе»** (США), **«Спорт для всех»** (ЮНЕСКО).

Общество «Родина» — **«Тегеран-43»** (СССР).

Союз обществ Красного Креста и Красного Полумесяца — **«Убежище»** (Ливан).

Агентство печати «Новости» — **«Фотографии»** (Новая Зеландия), **Роману Вильхельми** за исполнение главной роли в фильме «Ночная бабочка» (Польша), **«Неземная хроника»** (СССР).

Журнал «Искусство кино» — **«Это произошло в Уайанае»** (Перу).

Журнал «Советский экран» — **«Гарри Купер, который на небесах»** (Испания), **«Соблазнение»** (Мексика).

Приз ФИПРЕССИ присужден фильму **«Опустошенное поле»** (Вьетнам).

Слово благодарности Московскому кинофестивалю

Жозе Маркос Ванисиус де Соуза,
заместитель министра образования и культуры (Бразилия)

Фестиваль одарил нас радостью

Мне выпала огромная честь на торжественной церемонии закрытия XII Московского международного кинофестиваля принять высшую его награду — Золотой приз, который жюри конкурса полнометражных фильмов сочло возможным присудить бразильской картине «Выжатый человек». К сожалению, режиссер фильма Жоао Батиста Моравец Андраде не смог присутствовать на фестивале и порадоваться тому горячему приему, который был оказан в Москве его работе. От имени создателей картины и делегации кинематографистов Бразилии мне хочется выразить глубокую признательность и жюри, высоко оценившему представленный нами фильм, и организаторам этого замечательного киносмотра, и прессе, проявившей интерес к нашей ленте и к нашей делегации, и московской публике, доброжелательной, эмоциональной.

Фильм «Выжатый человек», как мне думается, вполне отвечает задачам прогрессивного кинематографа, благородному девизу Московского фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Картина, снятая в 1980 году, была задумана как обстоятельное социальное исследование, основная ее тема — внутренние противоречия, острые конфликты, которыми характеризуется нынешняя ситуация в Бразилии, где крупная промышленность сосредоточена по преимуществу на юге, а север страны значительно отстает в своем развитии. Массовая миграция жителей бедных северных провинций сопряжена с огромными трудностями и лишениями. Неприветливо встречает их огромный город Сан-Паулу, не так просто и здесь найти работу и устроить свою жизнь. Об этом и рассказывает фильм «Выжатый человек».

Образы всех основных персонажей картины несут в себе черты реальных людей, а события, изображенные на экране, воссоздают отдельные факты их биографий. Так, прототип главного героя фильма, талантливого провинциального поэта Дералдо Силвы, живет сегодня в Бразилии, и с ним произошло почти то же самое, что составило сюжет ленты. Потерпев неудачу на литературном поприще и отчаявшись найти какую бы то ни было работу, подозреваемый в убийстве богатого американского промышленника, владельца фабрики «Лузи ду Бразил», Дералдо сам начинает расследовать преступление, которое совершил рабочий Северино, как две капли воды похожий на молодого поэта. Такой сюжет позволил авторам фильма воссоздать на экране параллельно две судьбы, выявив в них общее. Северино, как и Дералдо, долго был безработным и, совершив предательство, занял у станка место руководителя забастовки. Когда же он выдал еще одного лидера профсоюзного движения, рабочие заявили, что не потерпят его присутствия на фабрике. Тогда хозяин уволил Северино. Отчаяние и ярость толкают его на преступление: он закалывает ножом своего бывшего патрона. Все эти обстоятельства удается восстановить Дералдо Силве, и он принимается за описание судьбы убийцы. Основываясь на столь серьезном и конфликтном социальном материале, авторы фильма «Выжатый человек» создали произведение острокритическое. Надо сказать, что именно такой направленностью и отличаются работы режиссера Андраде, который обычно обращается к актуальным проб-

Жозе Маркос Ванисиус де Соуза

лемам социальной жизни Бразилии и делает картины, противостоящие развлекательной коммерческой кинопродукции.

Очень показательна, на мой взгляд, реакция широкой публики на фильм «Выжатый человек» — он демонстрировался в основном в рабочих кварталах, общежитиях, кинотеатрах, принадлежащих профсоюзам, и всюду был очень хорошо встречен, хотя и не отвечает привычным стандартам и критериям. Зрители увидели на экране близкую и знакомую им жизнь, узнали свои собственные проблемы, свои тревоги и волнения; они полюбили героев и реагировали на происходящее с ними как на реальные события, остро переживая драматические эпизоды и шумно выражая свою радость, аплодируя, когда их любимцы находили выход из трудного положения. Мы надеемся, что и дальнейшая судьба картины будет успешной. И мы испытываем чувство глубокого удовлетворения от того доброжелательного приема, который встретила работа бразильских кинематографистов здесь, в Москве.

Взаимный обмен фильмами и киноделегациями, деловое сотрудничество вообще представляются мне чрезвычайно важным и полезным фактором в отношениях между двумя нашими странами. Мы рады, что в этом году советские зрители смогли познакомиться с рядом значительных наших фильмов, показанных на Неделе бразильского кино, готовы и дальше укреплять контакты, которые бы позволили нашим народам лучше узнать друг друга.

Мы уезжаем из Москвы, увозя с собой множество разнообразных приятных впечатлений, признательные за все, чем одарил нас Московский фестиваль.

Лам Той,
актер (Вьетнам)

Событие в истории вьетнамского кино

Присуждение Золотого приза нашему фильму «Опустошенное поле» на XII Московском международном кинофестивале — крупное событие в истории вьетнамского кино. Уверен, что эта почетная награда послужит мощным импульсом к продолжению творческих поисков кинематографистов Вьетнама, к дальнейшему развитию нашего киноискусства.

Вьетнамский социалистический кинематограф еще очень молод, ему недостает опыта, высококвалифицированных кадров, не хватает некоторых технических средств кинопроизводства. Но, видимо, удача фильма не всегда и не во всем определяется техническими возможностями, которыми располагают его создатели. Огромное значение здесь имеют творческий энтузиазм авторов, их искреннее желание правдиво и страстно рассказать о важных и волнующих событиях действительности. Хочется думать, что успех нашей картины во многом обусловлен именно этими обстоятельствами. Нам радостно сознавать, что гостей и участников фестиваля, съехавшихся в Москву из

десятков стран мира, наша лента не оставила равнодушными, что они, как и члены беспристрастного и строгого международного жюри, оценив наш труд, отдали дань уважения мужеству, с каким вьетнамский народ отстаивал свою национальную независимость.

Высшая награда такого авторитетного и представительного кинофорума, каким является Московский фестиваль, бесконечно дорога всем нам, вьетнамским кинематографистам. И, конечно, в тот торжественный момент, когда директор Объединенной киностудии Хошимина Май Лок принимал Золотой приз на сцене Большого фестивального зала, мы не могли не вспомнить о тысячах и тысячах известных и безымянных героев, отдавших свою жизнь в борьбе против американских агрессоров, за светлое будущее свободного объединенного Вьетнама. Память о них для нас свята. Помним мы и о наших товарищах — кинематографистах, героически погибших в боях за освобождение Родины; они заложили основы революционного кино Вьетнама, они оставили нам поистине бесценную кинолетопись борьбы и побед.

Фильм режиссера Нгуен Хонг Шена «Опустошенное поле» (сценарий Нгуен Куэн Шанга) основывается на реальных событиях, происходивших на Юге Вьетнама в период освободительной войны. Пытаясь сломить сопротивление патриотов, американцы использовали в районах, контролируемых Фронтом национального освобождения Южного Вьетнама, тактику так называемого «коврового бомбометания» — когда одновременно сброшенные с десятков бомбардировщиков бомбы ложились бок о бок, не оставляя даже крохотного непораженного участка на вздыбленной, изувеченной взрывами земле. И все-таки люди ухитрялись в этом аду жить и сражаться. Бойцам Фронта национального освобождения оказывали помощь многие мирные жители. Среди них был, наверное, и прототип героя нашего фильма, проводника освободительной армии Бадо; при работе над этой ролью мне очень помогли хроникальные ленты военных лет. Ведь в отличие от драматурга Нгуен Куэн Шанга, участника освободительной борьбы, у меня нет

Лам Той

собственного военного опыта, хотя я родился и вырос в тех местах, где разворачивается действие картины. Так что «Опустошенное поле» — это и своего рода образное осмысление прошлого с разной степенью личной сопричастности с ним, и, главное, напоминание о том, сколь дорогую цену заплатил вьетнамский народ за победу, за счастье жить в свободной стране.

Мир!.. — особым смыслом наполнено для вьетнамцев это прекрасное слово. Живой отклик нашло в наших сердцах приветствие товарища Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям XII Московского кинофестиваля, в котором говорится: «Нынешний Московский фестиваль проходит в момент, когда в международных делах острее встала проблема сохранения мира. Советский Союз свою позицию определил давно. Мы — за укрепление разрядки и развитие сотрудничества». В этом высказывании руководителя братской Советской страны содержится глубокая озабочен-

ность судьбами планеты, твердая решимость Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства сделать все, чтобы не допустить развязывания новой войны.

Последовательная миролюбивая политика Советского Союза встречает одобрение и поддержку всех народов планеты, всех честных и здравомыслящих людей на земле. Однако в правящих кругах ряда государств, прежде всего США и ведущих стран НАТО, внешнеполитический курс СССР вызывает ожесточенное сопротивление, поскольку идет в разрез с их нереалистическими намерениями добиться превосходства над миром социализма, начать новый этап гонки вооружений, подорвать позиции независимых государств в Азии и других регионах мира.

Заодно с империалистами Соединенных Штатов и их союзниками выступают сегодня пекинские гегемонисты. Политика агрессии и вмешательства в дела суверенных государств, проводимая Пекином, создает угрозу миру и стабильности в Юго-Восточной Азии. Не прекращаются вооруженные провокации Китая против социалистического Вьетнама; на вьетнамо-китайской границе постоянно усиливается напряженность. Китайские войска, численность которых в пограничных с Вьетнамом районах увеличивается, то и дело нарушают нашу государственную границу, уничтожают посевы, взрывают мосты, подвергают артиллерийскому обстрелу наши пограничные города. На вьетнамской земле снова льется кровь. Пекинские лидеры не желают отказываться от своего экспансионистского, великодержавно-шовинистического курса, находящегося в непримиримом противоречии с принципами социализма, с интересами сохранения мира, с целями антиимпериалистической борьбы народов. В эти трудные для Вьетнама дни, как и в годы американской агрессии, вьетнамский народ ощущает неизменную поддержку великого советского народа, народов братских социалистических государств.

Идейные и организационные принципы Московского международного кинофестиваля, его благородный девиз, замечательная атмосфера дружеской встречи художников разных стран служат еще одним красноречивым подтверждением советской политики мира и социалистического интернационализма. Кинематографисты Вьетнама высоко ценят этот представительный кинофорум, рассматривая его не только как важное явление в культурной жизни планеты, но и как событие, имеющее огромное общественно-политическое значение. Высшая награда Московского фестиваля обязывает нас с удвоенной энергией отдавать все свои силы, способности и профессиональное умение, создавая фильмы, помогающие борьбе народов за социальную справедливость и прочный мир на земле.

Александр Алов,
Владимир Наумов,
режиссеры (СССР)

Чтоб не распалась связь времен...

За долгие годы работы в кинематографе нам довелось участвовать в самых различных международных киносмотрах — в Венеции и Канне, Брюсселе и Лос-Анджелесе... Но так получилось, что в конкурсных программах Московского фестиваля наши фильмы еще не демонстрировались. Поэтому нынешний, XII МКФ в Москве стал для нас вдвойне знаменательным: впервые наша работа представляла отечественную кинематографию на этом крупнейшем кинофоруме, и впервые мы стали его лауреатами.

Золотой приз, присужденный по решению международного жюри фестиваля фильму «Тегеран-43», нам особенно дорог. Ценность этой награды определяется в первую очередь высоким мировым авторитетом Московского кинофестиваля, который и в нынешнем году подтвердил последовательную верность своим замечательным традициям, своему благородному и исключительно актуальному сегодня де-

визу «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Масштабы и представительность кинофестиваля в Москве уникальны: ни на одном другом фестивале современное состояние мирового кинопроцесса, его перспективы, связанные с развитием прогрессивного киноискусства разных стран, не выявляются с такой полнотой и наглядностью. Демократичность Московского фестиваля выгодно отличает его, к примеру, от элитарного каннского смотра и сказывается буквально во всем — в выборе программ, где рядом с фильмами крупнейших кинематографических держав на равных правах выступают картины кинематографий-дебютантов, в атмосфере свободного, непринужденного общения и обмена мнениями во время дружеских встреч со зрителями и профессиональных дискуссий деятелей кино, в том, наконец, какую необъятную аудиторию собирает фестиваль перед своими экранами.

Московский международный фестиваль с момента его зарождения совершенно четко определил свою главную направленность, в соответствии с которой в Москве неизменно встречают понимание и поддержку наиболее ценные и значительные явления в творчестве передовых художников разных стран и континентов. Так было и на этот раз: все фильмы конкурсной программы, показанные на двенадцатом по счету московском киносмотре, независимо от их жанровых, стилевых и прочих различий, проникнуты чувством ответственности за судьбы человечества, за сохранение мира на земле, за свободу и достоинство человека. Московская международная встреча кинематографистов неопровержимо подтвердила правоту глубокого суждения, высказанного ру-

Александр Алов и Владимир Наумов

ководителем нашей партии и государства Леонидом Ильичом Брежневым в приветственном послании фестивалю: «Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира».

Ответственность художника в современном мире вне всяких сомнений огромна. Возросла в наши дни и ответственность каждого человека. Понятия гражданского и нравственного долга сегодня заметно изменились, стали сложнее, чем раньше. Человек никогда не свободен от того времени, в которое он живет. А современный человек — тем более. Ныне жизнь каждого из нас неотделима от общего исторического движения, мы причастны ко всему, что происходит вокруг, прямо или опосредованно. Если, скажем, в XIX и даже еще в самом начале XX столетия можно было прожить сторонним наблюдателем, то теперь любой человек лично вовлечен в исторический процесс, заинтересован в его характере, связан с политикой, с судьбами человечества, если хотите. И никакого преувеличения здесь нет!

Именно такого рода связи, сопричастность личности с событиями, которые оказывали и продолжают оказывать существенное воздействие на ход современного исторического развития, и интересовали нас в первую очередь при работе над картиной «Тегеран-43». На первый взгляд, что явствует и из самого названия фильма, он обращен в прошлое. Действительно, в основе сюжета — факты почти сорокалетней давности, относящиеся к одному из самых драматических эпизодов времен второй мировой войны, к Тегеранской конференции глав правительств трех великих держав, союзниц по антигитлеровской коалиции — Советского Союза, Великобритании и Соединенных Штатов Америки. Встреча Большой тройки в иранской столице, состоявшаяся в самый разгар войны, имела огромное значение для упрочения военно-политического союза государств, объединивших свои усилия в борьбе с германским фашизмом. А за кулисами конференции развертывались события, долгое время остававшиеся неизвестными мировой общественности: в условиях строжайшей конспирации гитлеровцы готовили заговор с целью покушения на Большую тройку. С годами некоторые важные подробности, связанные с подготовкой и предотвращением этой преступной акции нацистов, все же становились достоянием гласности. Теперь известно, в частности, что покушение было сорвано благодаря мужеству и находчивости советских чекистов. Таковы подлинные исторические факты, составившие первый сюжетный пласт нашей картины.

Однако прошлое интересовало нас не само по себе, а во взаимодействии с настоящим — из этой предпосылки и родился замысел произведения. Мы хотели установить историческую связь того, что произошло в Тегеране в 1943 году, с жизнью сегодняшнего мира, с явлениями, которые вызывают серьезную и обоснованную тревогу наших современников.

Ведь, по сути дела, гитлеровцы замышляли осуществить в 1943 году в Тегеране крупнейшую из когда-либо планировавшихся акций международного терроризма, рассчитывая, что это поможет им изменить ход войны в свою пользу. Никакие соображения морального порядка при этом, разумеется, во внимание не принимались: пренебрежение любыми нравственными нормами, пренебрежение к человеку было частью чудовищной идеологии фашизма. Современный терроризм унаследовал эту бесчеловечную философию; его размах в странах капиталистического Запада приобретает ныне угрожающие размеры — чуть ли не ежедневно с разных концов планеты приходят сообщения о взрывах, политических убийствах, похищениях, актах бандитизма. И совершается все это с той же циничной жестокостью, с какой действовали нацисты и их агентура в годы второй мировой войны. Подобное сходство не случайно: современный терроризм имеет общие корни с фашизмом и пользуется поддержкой тех же реакционных сил, что в свое время взращивали фашизм, а сегодня поощряют неофашистов. Именно это обстоятельство и наполняет, на наш взгляд, злободневным содержанием события отдаленного прошлого,

послужившие отправной точкой при создании фильма «Тегеран-43».

Вот почему появилась в картине, наряду с исторической реконструкцией, подробно разрабатываемая современная линия. Действие ленты постоянно развивается в двух временных пластах — прошлом и настоящем; мы стремились к тому, чтобы их взаимодействие выявляло смысл произведения в целом, главную его идею.

Современный терроризм — явление сложное, многоплановое, противоречивое. Естественно, мы не претендовали на его всесторонний и исчерпывающий анализ, что, впрочем, и невозможно в художественном фильме. Мы видели перед собой иную задачу: обнажить близость, внутреннее сродство политической программы и методов неонацистских террористов с гитлеризмом, привлекая для этой цели соответствующий исторический и современный материал, представить его зрителю в эмоциональном преломлении, облечь в живую плоть человеческих характеров и драматических судеб. Так возникает на экране сопоставление несопоставимых, казалось бы, «величин»: с одной стороны, борьба, в которую вовлечены сотни и тысячи людей, в которой сталкиваются интересы целых государств, — грандиозные катаклизмы эпохи, а с другой... след, оставленный ими в жизни главных наших персонажей — француженки Мари Луни и Андрэ, советского разведчика Андрея Бородина, их личная драма, как бы повторившаяся три десятилетия спустя в истории дочери Луни — Натали и инспектора Интерпола Фоша...

С этими героями в фильм входит еще одна важная тема — тема любви, но не как параллельный или второстепенный, а как один из наиболее существенных его мотивов. Любовь — как антитеза смерти и насилия, которые несет с собой фашизм, как светлое и всепобеждающее начало, неподвластное времени, неуязвимое для пуль наемных убийц.

Не менее важен в картине и мотив человеческой памяти. По логике сюжета, когда уничтожаются свидетели и документы, способные пролить свет на события, случившиеся в Тегеране в 1943 году, память остается единственным источником истины. Но это еще не все. Человеческая память суть человеческая история. Акцентируя этот момент, мы обращаемся к ныне живущим поколениям, к тем, кто появился на свет уже после окончания войны. К сожалению, сегодня многие молодые люди на Западе просто понятия не имеют о том, что происходило в Европе в годы второй мировой войны... Когда сталкиваешься с подобной забывчивостью, становится не только горько, но и тревожно. Жгучие проблемы, перед лицом которых стоит сегодня человечество, как никогда настоятельно требуют от каждого сделать свой выбор. А определить свое место в настоящем, не зная прошлого, невозможно — об этом мы тоже думали в процессе работы над картиной «Тегеран-43».

Наша ближайшая постановка — экранизация романа Юрия Бондарева «Берег»; уже написан первый вариант сценария, над которым мы работаем вместе с автором книги. Выбор этого произведения для нас не случаен: с Юрием Бондаревым нас связывают многие годы дружбы, мы всегда с любовью и интересом относились к его творчеству, а «Берег» привлек нас прежде всего своим гуманизмом, страстным пафосом отрицания войны, глубиной исследования нравственных проблем и проникновения в психологию героев. Материал книги позволяет сказать о многом — о высокой ценности человеческой жизни, об ответственности личности перед историей, о непреходящей значимости духовного и социального опыта, обретенного нашим народом в жестокой схватке с фашизмом, о красоте сильных и искренних чувств. Видимо, в будущем фильме естественно возникнет перекличка с «Тегераном-43», поскольку роман, как мы его поняли, затрагивает и те «болевые точки» современной действительности, к которым мы обратились в последней своей картине.

Сегодня, разумеется, еще трудно загадывать на будущее, называть точные сроки завершения большой и сложной работы, которая нас ждет. Однако нам бы очень хотелось, чтобы у зрителей XIII Московского международного кинофестиваля оказалась возможность увидеть наш следующий фильм.

Карлос Пинеда,
продюсер и сценарист
Оскар Эчеверрия,
заведующий отделом Института революционного кино (Сальвадор)

Народ победит!

Прежде всего нам хочется выразить свою глубочайшую признательность организаторам Московского кинофестиваля за возможность участвовать в этом киносмотре, искренно поблагодарить членов жюри конкурса короткометражных фильмов, столь высоко оценивших наш труд, присудив нашему фильму «Сальвадор: народ победит!» Золотой приз. Мы рассматриваем эту награду не только как оценку самой картины, но и как выражение солидарности с героической и справедливой борьбой народа Сальвадора за свободу и национальную независимость, против сил империализма, которые хотят задушить нашу революцию.

Мы увозим из Москвы неизгладимые впечатления. Здесь мы нашли новых друзей и единомышленников.

Кинофестивали в странах капитализма резко отличаются от Московского — и по своим задачам, и по характеру. В Канне, например, царит дух какой-то недоброжелательной конкуренции, соперничества — нет, не творческого, а чисто коммерческого: ощущение, что все озабочены лишь стремлением продвинуть свой фильм, продать его как можно выгоднее; никакого искреннего общения, основанного на взаимном желании наладить сотрудничество, контакты, определить позиции в искусстве, никаких творческих дискуссий и дружеских встреч, то есть именно того, чем так привлекает кинематографистов Московский фестиваль, там не найти. И, конечно, ни один международный киносмотр не может сравниться с Московским по масштабам и демократичности: представительность его уникальна; только Москва предоставляет свои экраны на абсолютно равных правах и зрелым, опытным кинематографиям, и молодым, начинающим, иногда делающим лишь самые первые шаги. Для таких дебютантов (к ним принадлежим и мы) опыт московского кинофорума особенно ценен, а «боевое крещение», полученное в Москве, во многом определяет их судьбу.

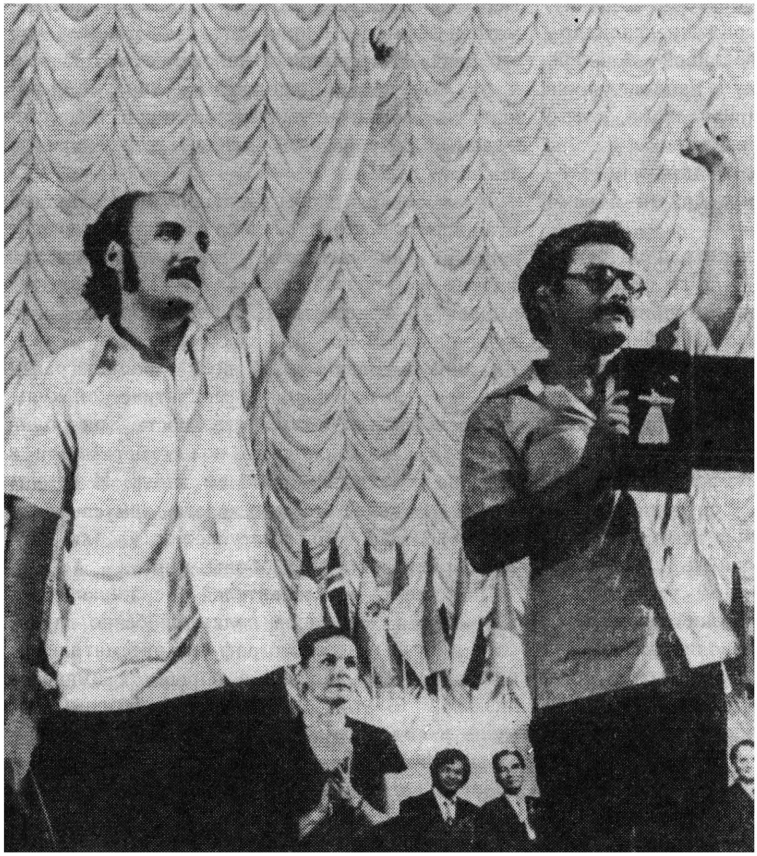
Все это позволяет считать Московский кинофестиваль важнейшим событием не только в сфере искусства: значительна и его политическая роль. Ведь фестиваль в Москве способствует налаживанию контактов и укреплению сотрудничества между деятелями культуры разных стран, здесь выявляются и получают поддержку все позитивные явления в мировом кино, что тоже помогает народам лучше узнать и понять друг друга. Именно к этому призвал гостей и участников двенадцатого московского киносмотра Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев, отметивший в своем приветствии фестивалю, что его девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» — хорошо выражает не только задачи работников кино, но и самые сокровенные чаяния всех народов земли».

Из послания главы Советского государства становится ясно, насколько большое значение придают кинематографу Коммунистическая партия и правительство СССР. Нам хочется выделить в приветствии Леонида Ильича Брежнева слова, в которых сформулирован гражданский и нравственный долг кинематографиста, деятеля передовой, демократической культуры: «Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира».

Для нас, представителей сражающегося Сальвадора, эти слова полны особенно глубокого смысла. Кинематограф мы рассматриваем как важнейшее оружие в борьбе с империализмом. В этой борьбе нам необходимы помощь и поддержка других народов, и кино здесь способно сделать многое. Ведь бесценные хроникальные кадры, запечатлевшие зверства тирании, преступления империализма и беспримерный героизм патриотов Сальвадора,

становятся документами, благодаря которым люди разных стран узнают правду о нашей трудной борьбе за свободу, о трагедии нашего народа: они начинают сочувствовать нашей справедливой борьбе, становятся нашими активными союзниками. Фильмы тоже сражаются — против лжи и клеветы империалистической пропаганды, против равнодушия и политической слепоты обывателя. Экран агитирует, убеждает, разъясняет и этим участвует не только в борьбе за независимость народа Сальвадора, но и за торжество идеалов свободы в других странах, за мир на планете — ведь он невозможен до тех пор, пока существуют кровавые режимы, которые вершат насилие, пока империализм с готовностью бросается на выручку своих ставленников, развязывая агрессии и провоцируя военные конфликты.

Огромные возможности кино понимают и наши враги. Силы реакции боятся кинематографа правды, потому что он служит социальному прогрессу. А в нашей стране люди с кинокамерой зачастую подвергают себя смертельной опасности, снимая хронику революции и кинодокументы о чудовищных преступлениях хунты. Во время съемок фильма, который мы привезли на фестиваль в Москву, отважные кинематографисты не раз стояли под огнем противника, не раз брали они в руки оружие — документально точен эпизод, когда режиссер Диего де ла Тексера кладет в корзину кре-



Оскар Эчеверрия и Карлос Пинеда

стьянки свою камеру, чтобы взять пистолет... Следовательно, фильм «Сальвадор: народ победит!» — это не только рассказ о героизме борцов за свободу, но и свидетельство незаурядного мужества людей, создавших этот уникальный документ времени.

Картина «Сальвадор: народ победит!» стала первой картиной, выпущенной Фронтом национального освобождения имени Фарабундо Марти и фактически первым профессиональным сальвадорским фильмом (в Сальвадоре никогда не существовало национального кино, на экране безраздельно господствовала коммерческая кинопродукция, преимущественно американская). Сам процесс работы над картиной ярко свидетельствует о братской солидарности прогрессивных кинематографистов мира: в съемках принимал участие большой отряд интернационалистов из разных стран — Аргентины, Пуэрто-Рико, Чили, Коста-Рики, при монтаже большую помощь оказали кубинцы, а также наши единомышленники в США. Создатели ленты поставили перед собой задачу рассказать правду об истории Сальвадора, о событиях, которые происходят в стране сегодня, сейчас, и сделали попытку заглянуть в будущее, каким его видят сальвадорские революционеры. Конечно, не все из задуманного удалось осуществить, многие эпизоды сражений за независимость не вошли в фильм, многие герои остались за кадром — полное отражение справедливая патриотическая война народа сможет получить лишь после окончательной победы революции.

Почему при создании картины мы придавали такое значение нашей и с т о р и и? Историю нельзя замолчать, в ней ростки настоящего и будущего, ее должны знать те, кто живет сегодня, кто будет жить завтра. Мы взяли на вооружение наше прошлое, потому что его уроки необходимы для воспитания н а ц и о н а л ь н о г о с а м о с о з н а н и я народа.

Реакция на фильм широкой зрительской аудитории убедила нас в правильности выбранного подхода. Во время просмотра люди испытывают огромное волнение: они в п е р в ы е видят на экране себя, в п е р в ы е слышат правду о своей судьбе. На обсуждениях, которые мы обычно устраиваем сразу после сеанса, зрители признаются, что многое из показанного на экране потрясло их до слез, что они испытали такое чувство, будто им впервые раскрыли глаза и они увидели свет. Такая пропаганда средствами искусства помогает народу обрести решимость в борьбе за независимость, уверенность в своей победе.

Нормальный прокат картины сейчас, разумеется, невозможен, показ ее мы осуществляем в условиях строжайшей конспирации; для этого сделаны видеомагнитные копии ленты, и в городах, где бесчинствует хунта, зрители смотрят фильм под охраной отряда бойцов, обеспечивающих их безопасность. Такие просмотры требуют мужества и от кинематографистов и от публики, они сами по себе являются частью борьбы, они выливаются в манифестацию единения, солидарности, говорят о решимости жителей Сальвадора сражаться за свою независимость. В сельской местности, там, где власть уже перешла в руки Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти, фильм демонстрируется свободно; обычно мы показываем картину ночью, под открытым небом, натянув простыню вместо экрана.

Фильм «Сальвадор: народ победит!» вызвал такой широкий интерес населения, сальвадорцы выражали такую искреннюю благодарность кинематографистам, что мы еще более укрепились в своем стремлении продолжать труднейшую работу по созданию национального кино. Усилия энтузиастов сегодня объединяются вокруг организованного в конце 70-х годов Института революционного кино Сальвадора при Фронте национального освобождения имени Фарабундо Марти. Руководство Фронта, лидеры нашего движения придают производству фильмов и их прокату огромное значение, но пока сделано, конечно, еще очень немного. В 1975 году был снят первый фильм, любительский, на восьмимиллиметровой пленке. Он рассказывал — неумело, но честно — о тех жертвах, которые несет народ, о лишениях и страданиях сальвадорцев, о насилии палачей. После этой первой попытки мы всеми силами старались продолжать работу — собирали материал по крупицам, по кадрикам.

Учились на ходу, в процессе съемок, сражались вместе с патриотами, меняя камеру на автомат...

Опыт, накопленный за эти годы, пригодился, когда по решению Фронта национального освобождения кинематографисты приступили к съемкам фильма «Сальвадор: народ победит!».

У нас много друзей и союзников повсюду. Даже в Соединенных Штатах, в этом оплоте империалистической реакции, зреют силы солидарности с борющимся народом Сальвадора. В Вашингтоне, например, активно действует организация, насчитывающая семь тысяч человек, которые протестуют против политики своего правительства, направленной на вмешательство в наши внутренние дела. Здесь, в Москве, мы увидели трехчасовой документальный фильм американского режиссера Франковича, который вскрывает преступную связь ЦРУ с контрреволюционными силами в Латинской Америке. В нашей справедливой борьбе мы ощущаем поддержку советского народа, социалистической Кубы, других стран социализма.

Фильм, который мы показали в Москве, носит гордое и символичное название: «Сальвадор: народ победит!», оно ясно выражает нашу уверенность в победе революции — полной и окончательной, в победе народа, который отстаивает идеалы свободы, прогресса, мира. Подспорьем в нашей борьбе служит и искусство экрана; его мощь, неисчерпаемые возможности гуманистического кинематографа еще раз убедительно продемонстрировал XII Московский международный фестиваль.

Ем Пин Веари,
оператор (Кампучия)

Рожденные дважды

Отправляясь в Советский Союз, мы вряд ли могли даже мечтать о получении высшей награды Московского международного кинофестиваля. Ведь на киносмотр в Москве собираются крупнейшие мастера мирового кинематографа, в том числе и документального. И присуждение нашей картине «Как тебя зовут?» Золотого приза по конкурсу короткометражных фильмов мы склонны рассматривать прежде всего как свидетельство солидарности с народом Кампучии, перенесшим невиданные страдания в годы владычества преступной клики Пол Пота — Иенг Сари. Мы глубоко взволнованы и искренне радуемся тому, что наш голос, наши чувства нашли живой отклик в сердцах зрителей московского кинофорума.

Название нашей картины обнажает основной прием, которым мы пользовались, работая над нею: вы подходите к малышу и спрашиваете, как его зовут, — происходит нормальное человеческое общение. Вроде ничего исключительного в этом нет, не правда ли? Но если вспомнить, что еще совсем недавно в нашей стране жестоко подавлялось и уничтожалось все человеческое и человечное, то уже само по себе такое общение перед камерой приобретает характер символа, воспринимается как знак обновления жизни.

Наш фильм о детях-сиротах, которые не только никогда не обнимут больше своих родителей, братьев, сестер, но даже не узнают своего настоящего имени! Мы рассказываем о сиротах, насильственно оторванных от своих семей, найденных после освобождения страны в оврагах, близ дорог, в поле. Им давали имена по названиям этих мест — и никто никогда не узнает, как их зовут на самом деле...

Своих героев мы называем «рожденными дважды». При рождении им давались имена, у них были отцы и матери, родной дом. Но полпотовцы убили их родителей — и сироты, оставшиеся без имени, без крова, скитались по стране. Народная власть собрала этих обездоленных, дала им приют и пищу, нарекла новыми именами: они как бы заново родились. В одном из эпизодов фильма зрители видят женщину, у которой погибла вся семья — двенадцать детей, муж, родители. После освобождения она стала работать в Доме сирот, все обитатели которого стали ее детьми; она тоже нашла здесь свою новую судьбу.

Наш фильм — это рассказ о том, как у нас в стране заботятся о сиротах, как в измучен-

ной, разрушенной Кампучии претворяется ленинский завет: «Все лучшее — детям».

Сегодня наша страна переживает национальное возрождение. Кампучийский народ во главе с Генеральным секретарем нашей партии товарищем Пен Сованом добивается новых и новых успехов в различных областях экономической и общественно-политической жизни. В том числе и в области культуры. Одно из подтверждений тому — высокая награда, присужденная фильму из Кампучии на Московском фестивале. Показ нашей картины на столь масштабном и представительном международном киносмотре, каким является фестиваль в Москве, — это прекрасная возможность рассказать огромной аудитории о первых шагах народной власти. Мы хотим, чтобы весь мир знал правду о нашей стране. Такова одна из главных задач кампучийского кино. Особенно это важно сейчас, когда недобитые полпотовские бандиты вместе с американскими империалистами и пекинскими гегемонистами не оставляют своих чудовищных планов в отношении Кампучии, пытаются вмешиваться в наши внутренние дела, протащить «кампучийский вопрос» в ООН. Своим фильмом мы хотели сказать: «Варварство не должно повториться!» Ведь не зря же о стране часто судят по тому, как в ней живется детям. В нашей картине нет конкретного главного героя — она о спасенном детстве...

Как и многие наши кинематографисты, я еще недавно и не помышляла о работе в кино. Училась на филологическом факультете Пномпеньского университета. В период правления Пол Пота мой муж «пропал без вести», продолжать учебу стало невозможно. В те страшные годы я многое пережила, я видела страдания моего народа — и почувствовала потребность как-то выразить свои чувства. Решила, что лучше всего сделать это средствами кино. Так и случилось, что я стала работать оператором, ассистентом режиссера. В съемочной группе фильма «Как тебя зовут?» было всего два человека — режиссер Пакар Пиел и я; Пиел раньше преподавал историю в пномпеньском лицее — это его первая работа в кинематографе.

Ем Пин Веари

Молодая кампучийская кинематография, ныне возрождаемая заново, сталкивается сегодня с целым рядом острых проблем, большинство из которых — общие для всей нашей культуры. Прежде всего нам не хватает квалифицированных кадров и оборудования. Преступная клика не только истребила почти половину населения страны, которую намеревалась заселить китайцами, оставив в живых всего миллион человек. В первую очередь методически уничтожалась интеллигенция. Планомерно разрушалась культура страны, ее национальные традиции. Теперь все приходится начинать с нуля, в кинематографе — тоже. Камеры, монтажные столы, пленку, материалы — все это приходилось собирать буквально по крохам. Большую помощь в налаживании кинематографического дела нам постоянно оказывают наши вьетнамские коллеги.

И, конечно же, нам помогает уверенность в том, что симпатии всех честных людей в мире — на нашей стороне. В последние годы кинематографисты многих стран работали в Кампучии, правдиво запечатлев трагедию, пе-

режитую нашим народом. На меня особенно сильное впечатление произвела картина «Кампучия: жизнь после смерти» Шоймана и Хайновского. Эта лента, снятая прекрасными мастерами-документалистами, убедительно доказывает, что полпотовцы, действуя по указке своих пекинских хозяев, собирались отбросить Кампучию на сотни лет назад, полностью уничтожив цивилизацию в стране с древней, самобытной кхмерской культурой.

Этим изуверским планам не суждено было состояться. И когда здесь, в Москве, я увидела наш флаг над входом в гостиницу «Россия» — рядом с флагами почти ста других государств, — я чуть было не заплакала от счастья. Меня переполняло чувство гордости за свою страну, вынесшую жесточайшие испытания, но не сломленную, радость от сознания того, что мы, кампучийские кинематографисты, смогли побывать в Советском Союзе, который я считаю своей второй родиной.

Мы многое здесь увидели, узнали немало нового для себя. У нас были интересные встречи с членами киноделегаций ГДР, Лаоса, Кубы, Вьетнама, Сирии, Японии. Мы познакомились с последними достижениями киноискусства социалистических, развивающихся стран — это для нас очень важно.

Фестиваль в Москве — это замечательный праздник мирового кино, впечатления от которого мы сохраним на долгие годы. Для меня дни фестиваля — самые счастливые в моей жизни!

Виктор Гресь,
режиссер (СССР)

Научить добру

Говоря, что XII Московский фестиваль навсегда останется одним из самых значительных событий в моей жизни, я не просто отдаю дань уважения замечательным традициям нашего международного кинематографического праздника. Здесь мне посчастливилось стать одним из лауреатов этого представительного киносмотра, пережить неповторимо радостные мгновения, принимая фестивальный приз. И то, что произошло это в столице нашей Родины, в городе, с которым столько связано, где ты учился режиссерской профессии и делал первые шаги на кинематографическом поприще, где живут твои учителя и друзья, разделяющие выпавший на твою долю успех, придает особый душевный смысл высокому официальному признанию, которое для каждого из нас символизирует награда Московского фестиваля.

Наш фильм «Черная курица, или Подземные жители», удостоенный Золотого приза по конкурсу фильмов для детей, является по существу моим режиссерским дебютом в игровом кино, хотя после окончания ВГИКа я и снял две короткометражные телевизионные ленты; одна из них — «Слепой дождь» — отмечена главным призом «Золотая нимфа» на Международном фестивале телевизионных фильмов в Монте-Карло в 1979 году.

...Что же повлекло меня теперь к милой старинной сказке Антония Погорельского, написанной еще в прошлом веке, более ста лет назад? Наверное, прежде всего воспоминания детства, что-то глубоко личное и дорогое, сохранившееся с той поры, когда пронзительной болью отозвалась в душе судьба Алеши Ланского, героя этой прекрасной сказки. Став взрослым, я ее умышленно не перечитывал. Но когда, приступая к работе над сценарием, прочитал вновь, обнаружил, что нынешние взрослые впечатления и ощущения детских лет в главном совпадают.

Наш фильм, навеянный сказкой Погорельского, ее настроением и атмосферой, — о маленьком человеке, постигающем мир. О чуткой детской душе, жаждущей любви и чуда. О цене добра и зла. О способности мечтать и о таланте чувствовать чужую боль. О долге и чести, о нравственной стойкости, о душевной щедрости. О любви к своим родителям и к своей Родине. О служении Отечеству, наконец...

Думаю, что у детского и взрослого кинематографа одна и та же главная миссия: быть

честным, будить в человеке лучшие чувства и лучшие мысли, укреплять и поддерживать в нем такие необходимые для жизни качества, как совесть, способность к самопожертвованию, мужество, нетерпимость ко всяческому злу, к несправедливости и обману. Без них немыслим ни человек, ни гражданин — в истинном смысле этих высоких понятий. Как сказать обо всем этом самым юным? Уверен, что экран, обращенный к детям, не должен убаюкивать, что-то умиленно лепетать — надо, если хотите, потрясти душу ребенка. Ведь не так все просто и безмятежно вокруг, не всегда, к сожалению, побеждает добро. А зло, как ни грустно, живуче и многолико. К бою с ним нужно готовиться с детства. Здесь все важно: каждый поступок, пусть самый скромный, — это твой личный поступок, а рано или поздно тебе придется отвечать за все, тобою сделанное...

Работая над картиной, мы не пытались модернизировать старинную сказку, равно как и сделать восковой слепок с далекого прошлого; и то и другое, на наш взгляд, вызывало бы зрительское отчуждение. Поэтому бережно охраняя хрупкий и изысканный мир литературного первоисточника, мы постоянно стремились наполнить его теми чувствами, которые нам более всего дороги и близки, в которые нам хотелось бы вовлечь маленького зрителя.

Вовлечь, не поучая, что было не просто. Ведь сказка, занимательно написанная автором для своего юного племянника, в будущем — известного русского поэта и драматурга Алексея Константиновича Толстого, обладает, в соответствии с традициями своей эпохи, отчетливо назидательными качествами. В фильме мы постарались смягчить эти элементы дидактики, педагогические сентенции, растворив их в эмоциональной ткани повествования. Хотелось, чтобы наши маленькие зрители, как бы невзначай, неожиданно для самих себя делали самостоятельные «открытия», которые могли бы оказать на них воспитующее воздействие. Наша картина обращена прежде всего к душе ребенка, а потом уж к его разуму.

Строго делить фильмы на детские и взрослые я не склонен: мне близок кинематограф, интересный и тем и другим — как философские

Виктор Гресь

сказки Пушкина или басни Крылова. И все же существует «нечто», присущее только детской психологии, с чем нельзя не считаться, работая над картиной, обращенной главным образом к детям. Скажем, абсолютная доверчивость к тому, что происходит на экране, чистое и безусловное желание ребенка, которому необходимо, чтобы добро и справедливость непременно восторжествовали. Причем, автору все это нужно, видимо, не только учитывать, но и искренне исповедовать самому. Сам я придерживаюсь тех же нравственных принципов, что и мои герои. Личностное начало, на мой взгляд, является в данном случае определяющим.

Мне кажется, что современному кинематографу было бы полезно обрести еще одно замечательное свойство, которое может помочь в решении одной из главных его задач — сближению людей: взять на вооружение старую добрую традицию семейных чтений. Что я имею в виду? Сейчас много говорят и пи-

шут о некоммуникабельности. Дефицит общения — реальная наша беда. Столкнулись мы с ней не потому, что мир стал хуже — он стал сложнее, динамичнее сделалась наша жизнь. Мы наспех едим, второпях поглощаем информацию, влюбляемся на ходу — и, не особенно страдая, расстаемся... на ходу. Живем под стук колес. Всегда спешим и всегда опаздываем. Нам часто некогда остановиться, поразмыслить. Мы стали стыдиться открытого проявления чувств. В наших семьях мало детей. Разобщение проникает в некоторые семьи...

Семья — какое емкое слово! Семейные чтения — удивительное состояние, когда родные и близкие, взрослые и дети собираются вместе и что-то общее, цельное, вечное пронизывает души, сближает слушающих, окутывает теплотой и любовью.

«Черная курица...» как раз и была для нас попыткой создания «семейного фильма», продолжающего на экране традицию семейных чтений. Мы рассчитывали сделать не просто картину, на которую отец с матерью приведут ребенка, чтобы он ее посмотрел: нам хотелось, чтобы эту ленту смотрели всей семьей, испытывая чувства, близкие тем, что владеют собравшимися в часы семейных чтений. В какой мере это удалось — судить зрителю...

Как же дорого, что над нашим фильмом работал коллектив единомышленников, людей близких друг другу не только по духу, но и по принципиальным творческим установкам, соратники по мироощущению, миропониманию. В этой связи не могу не назвать четыре актерских имени: Евгений Евстигнеев, Владимир Кашпур, Альберт Филозов, Валентин Гафт — это не просто талантливые, высокопрофессиональные исполнители, но, что гораздо существеннее, в каждом из них звучит своя важная тема — актерская и человеческая.

Мне хотелось, чтобы все, кто смотрит «Черную курицу...», чувствовали это внутреннее звучание, заметно укрепляющее наши авторские позиции. Ведь именно этим определяется реальная сущность возникающих на экране образов, этим-то живет и дышит наша почти сказочная история.

Хочется думать, а решение жюри детского фестиваля дает к тому основания, что наш фильм по-своему вписался в многокрасочную панораму московского смотра, в программе которого было немало значительных произведений, заинтересованно и прочувствованно говоривших о тревогах и заботах современного мира. Искусство экрана обязано чутко откликаться на них. Об этом с тонким и глубоким пониманием ведущих целей художественного творчества сказал в своем сердечном приветствии фестивалю Леонид Ильич Брежнев: «Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира. Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному общению». А ведь духовное общение между народами — это духовное общение между л ю д ь м и...

Умение перестрадать чужой болью — удивительное и необходимое качество. Способность пробудить сочувствие к другому человеку, чем всегда отличалась и гордилась великая русская литература, — замечательное средство воспитания юного человека. Если добру не научить в детстве — значит не научить никогда. Научить добру — в этом, наверное, и состоит основное предназначение искусства, обращающегося к детям, а стало быть, обращенного в будущее.

В подготовке материалов номера принимали участие: Л. Гурьян, М. Дорфман, Н. Зархи, М. Земнов, А. Липков, К. Огнев, О. Полозкова, З. Фурманова, П. Шепотинник.

Ю. Мартыненко

НТР и научный экран

На XXVI съезде КПСС в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева прозвучала мысль о необходимости изучения важнейшей проблематики, порождаемой научно-технической революцией: «Больше внимания требуют социальные последствия научно-технической революции». Взаимосвязь этих двух компонентов — социального и научно-технического — принципиальна методологически: достижения науки полностью реализуются в зависимости от прогрессивности социального устройства. Исследование взаимодействия этих проблем не должно быть спорадическим — и общество, и наука находятся в процессе неостановимого развития, и возникновение новых факторов социального и научно-технического прогресса приводит к качественным изменениям многих элементов общественной структуры. Мысль Л. И. Брежнева крайне важна для кинематографа: он — особенно в сфере научно-популярного фильма — тесно контактирует с наукой и в пропаганде ее достижений выступает своего рода посредником между научным знанием и обществом.

В первые годы Советской власти существовали курсы ликбеза. Окончившим их выдавалось удостоверение с таким наказом:

«1. Ты — герой, дорогой товарищ! Взрослому очень трудно научиться читать, писать, считать. А ты научился. Ты победил на фронте просвещения. Хвала тебе.

2. Помни, что ты теперь должен читать газеты, книги, чтобы понимать, что делается вокруг тебя. Иначе Советской республике незачем было тратить деньги и силы на обучение. Иначе ты разучишься читать, опять станешь неграмотным.

3. Трудно тебе жить. Но подумай, напряги силы и, может быть, ты продолжишь обучение в школе...

4. Тебя обучили грамоте, но вокруг тебя много неграмотных. Они не идут в школу потому, что трудно учиться, и не понимают они, как это важно. А ты теперь понимаешь это. Приведи же их в школу. Это твой долг».

Так начиналась в нашей стране социальная революция, ставящая своею первейшею задачей воспитание нового человека — строителя коммунизма.

У НТР, как и у всякого сложного и многогранного общественного явления, множество связей с действительностью и, в первую очередь, со сферой труда. В условиях социализма изменяется само содержание труда и его характер. Труд все более становится творческим, а процесс производства превращается «из простого процесса труда в научный процесс» [1]. Создаются предпосылки для преодоления существенных различий между трудом умственным и физическим. Все это перестраивает сам комплекс требований к индивидуальности человека — к уровню его специального и общего образования, к самому процессу обучения и деятельности, к его способности принимать ответственные решения. Характеризуя новые задачи, которые ставит производство перед современным рабочим, Л. И. Новикова пишет: «Основной задачей его все больше становится целеполагающая деятельность, сбор

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. 2, с. 208.

информации, обработка ее и принятие решения. Это требует от работника оперативности, быстроты и точности реакций, ситуационного мышления и поведения, соединения специального знания с общей культурой, свободной ориентации в производственной среде, способности пластического перехода от одной операции к другой»[2]. И здесь очень важно подчеркнуть, что эти требования — не волевое решение или прекраснодушное мечтание об идеальной человеческой личности, а конкретное условие, без которого невозможно результативное развитие современного производства. Объективное сопряжение нравственных и производственных проблем проницательно увидели создатели «Премии» и ряда других «производственных» фильмов. НТР в условиях социализма стимулирует всестороннее развитие гармонической человеческой личности, а ведь именно оно является важнейшей целью коммунистического общества, одним из главных плацдармов в историческом соревновании капитализма и социализма. И уже не проблема ликвидации неграмотности волнует общество развитого социализма, а задача наиболее целесообразного отбора информации, проблема ориентации человека, оказавшегося в эпицентре информационного взрыва.

Многие важные аспекты напрямую связывают проблемы НТР и кинопопуляризацию. Среди них в первую очередь — донесение до зрителя лавинообразно нарастающей информации, выявление значения и роли средств массовых коммуникаций в современном мире, формирование человеческой личности. Причем эти вопросы существуют в столь тесной связи, что провести демаркационную линию между ними бывает чрезвычайно трудно.

В современном мире роль аудиовизуальных средств массовой коммуникации (ТВ, кино) особенно возросла. Вот парадоксальный, но яркий пример. Недавно прессу всего мира обошло сообщение о том, что один из выпускников американского частного колледжа в штате Нью-Йорк подал в суд на Федерацию частных учебных заведений, требуя уплатить ему компенсацию «за недоброкачественное обучение». Причина — неумение читать. За всю свою жизнь этот вполне успевающий учащийся не прочитал ни одной книги. Дело в том, что преподавание в колледже велось с использованием новейших аудиовизуальных средств — магнитофонных лент, кино, пластинок, диапозитивов. Этот случай наглядно свидетельствует о том, что в наше время традиционная книжная культура перестала быть единственным способом хранения и распространения информации — ее дополнили и заметно потеснили кино, радио, телевидение.

Кинематограф сам по себе является одним из средств массовой коммуникации, однако коэффициент его полезного действия (особенно это касается научного кино) многократно усилен телевидением.

Помимо демонстрации научных фильмов, ТВ по-разному использует их в структуре чисто телевизионных рубрик и передач. Симптоматичный факт: «Очевидное — невероятное» — цикл, по своему генезису восходящий к своеобразной панораме научно-популярного кино, в сотом выпуске возвратился к своим истокам. Ведущий С. П. Капица объявил об открытии «приложения» к основной программе — о регулярной демонстрации сборника научно-популярных фильмов. И это не просто возвращение в прошлое, а освоение прежнего опыта применительно к новым задачам.

Будучи включенным в систему ТВ, научное кино вносит существенный вклад в реализацию масштабных социальных процессов.

Научное кино — мощный канал распространения различного рода знаний. Научно-популярные фильмы способствуют активному формированию основ материалистического мировоззрения советского человека, популяризация средствами кинематографа тем, связанных с основными направлениями научно-технической революции у нас в стране и за рубежом, выполняют не только общеобразовательную функцию, ибо значение точной научной информации в идеологической борьбе трудно переоценить.

---

[2] Новикова Л. И. Эстетическая деятельность в системе научно-технической революции. — Сб. «Искусство и научно-технический прогресс». М., 1973, с. 92.

Здесь у научного кино есть свои славные и плодотворные традиции, обновляемые и развиваемые поисками современных мастеров. Однако необходимость популяризации знаний средствами кино является сегодня предметом полемики. Исход этого спора важен и для ТВ. Вот почему представляется весьма актуальным разговор о путях развития кинопопуляризации науки.

Логика аргументов у противников популяризации следующая. Резко возросший общеобразовательный уровень населения, введение обязательного обучения в объеме средней школы снимают с повестки дня остроту вопроса о просветительной деятельности. На это можно возразить, что функции кинопопуляризации не исчерпываются задачей распространения начатков знаний, целью, актуальной на определенном этапе исторического развития нашей страны. Термин «популяризация» вмещает в себя несколько значений. В одном смысле он равнозначен упрощению, целенаправленному распространению элементарных знаний. В другом — популяризация становится синонимом массовости и распространенности (вне зависимости от качества и уровня информации). В третьем — выступает обозначением методического приема, позволяющего легко усваивать сложные истины науки. Ведь доступность далеко не всегда равнозначна примитивизации и огрублению научных идей. Существует и высокая простота науки. Мы повседневно сталкиваемся с тем парадоксом, что объем знаний растет в геометрической прогрессии (по экспоненте), а время обучения остается неизменным. И все же даже школьники успешно справляются с качественно и количественно увеличившимся объемом информации. Это достигается методическими открытиями, перестройкой процесса обучения, и такое совершенствование педагогических приемов нередко сравнимо с научными открытиями. Среди примеров — современный курс математики в начальной и средней школе, методически организованный при непосредственном участии академика А. Н. Колмогорова. Так, теперь уже в начальных классах дается представление об элементах алгебры, с которыми мы, учившиеся несколько десятилетий назад, знакомились значительно позднее.

Ускоренный темп развития современной науки делает необходимым постоянное обновление запаса профессиональных знаний. Перестраивается сам процесс образования и из «разового» становится все более непрерывным. Л. И. Брежнев говорил: «В современных условиях, когда объем необходимых для человека знаний резко и быстро возрастает, уже невозможно делать главную ставку на усвоение определенной суммы фактов. Важно прививать умение самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в стремительном потоке научной и политической информации» [3].

Не случайно также в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972) подчеркивается: «ЦК КПСС поручил Госкино СССР совместно с соответствующими министерствами и ведомствами осуществить меры, направленные на более активное использование учебного и научно-популярного кино в деле подготовки квалифицированных кадров для народного хозяйства, в формировании материалистического мировоззрения советских людей, пропаганде естественнонаучных и социально-экономических знаний, передового опыта» [4].

Своеобразие процесса накопления информации в эпоху НТР воздействует и на профессиональную науку. Любопытный пример. На Втором всесоюзном семинаре-совещании, посвященном актуальным проблемам теории документального и научно-популярного кино в свете решений XXV съезда КПСС, И. Васильков рассказал об одном из ведущих физических институтов, в котором заседание ученого совета традиционно открывается просмотром научно-популярных фильмов: это считается наиболее экономным и результативным видом информации о новом в смежных и далеко отстоящих от физики отраслях науки.

Показателен пример, приведенный ректором Московского химико-технологического инсти-

[3] «Материалы XXV съезда КПСС». М., 1976, с. 77.
[4] «Об идеологической работе КПСС». Сб. документов. М., 1977, с. 525.

тута имени Д. И. Менделеева членом-корреспондентом АН СССР Г. Ягодиным: «Объем информации по химии на сегодня таков, что химик, владеющий 30 языками и работающий в библиотеке по 40 часов в неделю, читая со скоростью четыре публикации в час, сможет усваивать только одну двадцатую часть публикуемой информации.

Чтобы отыскать в ней нужные сведения, современный химик-исследователь тратит, по данным Национального научного фонда США, около 44 процентов рабочего времени (и только 36 процентов — на эксперимент!)»[5]. Сейчас иногда бывает проще и дешевле что-либо заново изобрести, чем отыскать уже изобретенное.

Эти проблемы обостряются под воздействием особенностей развития науки в эпоху НТР: наблюдается стремление ко все более узкой специализации и тенденция к контакту, к синтезу отраслей знаний, которые ранее считались далеко отстоящими друг от друга. Возникают новые, «информационные» науки. Кроме того, по данным социологических обследований, даже профессиональные ученые нередко черпают сведения не о «своей» науке из научно-популярных фильмов, журналов, телевизионных передач.

Поэтому можно констатировать: перестраивается контингент зрителей, претерпевают изменения направленность популяризации и ее уровень, но задача популяризации, необходимость ее — с учетом возрастающих требований времени — остается неизменной.

Условия НТР переакцентируют функции научно-популярного фильма, стимулируют творческие поиски, побуждают к открытию новых решений. Конкретный анализ кинематографического процесса хотелось бы начать с фильмов, в центре которых стоит человек, ибо НТР в условиях социализма — и серьезный стимул развития человека нашего времени, и средство его развития.

Научно-популярные фильмы стремятся воздействовать на внутренний мир человека, на формирование научного мировоззрения. Эти задачи особенно эффективно решают ленты, раскрывающие в наглядном эксперименте творческую лабораторию ученого и прививающие навыки нестандартного мышления. Они увлекают яркими примерами для подражания и нередко отчетливо выявляют черты личности, жизненно необходимые в эпоху НТР. Кроме того, фильмы о людях науки, как правило, наиболее насыщены в образном отношении, в них с достаточной полнотой обозначаются принципы научного кино как особого вида киноискусства. (Термин «люди науки» будет пониматься нами широко: к ним мы будем относить не только профессиональных ученых, но и представителей самых разных профессий, в работе которых большую роль играет творческое мышление.) Примеры, избранные для анализа, естественно, не исчерпывают многообразия современного научно-популярного кино: они — симптомы важных явлений, обозначившихся в кинематографическом процессе.

Небольшая лента «Инженер Шухов»[6] посвящена крупнейшему русскому инженеру, автору трех тысяч осуществленных проектов. Он изобрел эрлифтный метод добычи нефти (при помощи закачивания воздуха в пласт), танкеры, нефтепровод, резервуары для хранения нефти, разработал способ дробной перегонки нефти (крекинг-процесс), создал первое в России конструкторское бюро, построил 150-метровую башню для радиостанции имени Коминтерна. На Шатуре, первенце ленинского плана электрификации, работал паровой котел конструкции Шухова, на Кузнецком металлургическом заводе — спроектированный им цех; в день своего 80-летия он собственноручно пустил завод «Советский крекинг». Список осуществленных В. Г. Шуховым в советское время проектов прочитывается как летопись строек пятилетки. Уже сам выбор этой фигуры для экранного рассказа представляет собой несомненную удачу авторов. Сама же лента сделана с художественной точностью и осмысленностью. Сценарий фильма обладает крепкой драматур-

[5] «Наука и жизнь», 1978, № 6, с. 51.

[6] «Инженер Шухов». Сценарий Е. Туманова, Ю. Гурвича. Консультанты акад. А. Ишлинский, И. Петропавловская. Режиссер Э. Штейнгезихт. Операторы В. Макеранец, Э. Штейнгезихт. Свердловская киностудия, 1976.

гической конструкцией. Портрет Шухова воссоздается отраженно, через воспоминания знавших его людей, родственников и сотрудников. Шухов увиден и в его делах — в осуществленных замыслах. Эта композиция способствует раскрытию богатой личности крупного и разносторонне одаренного инженера.

Авторы фильма изобретательно используют впечатляющий, а иногда и сенсационный иконографический материал. Режиссер подает его с такой свободой и щедростью, что остается ощущение: на экран попало самое ценное.

Авторский текст не информационен: создатели ленты стремятся ввести нас в творческую лабораторию инженера.

Ленту отличает любовь к истории страны, настоящий патриотизм. Композиционно фильм окольцовывают эпизоды посвящения абитуриентов в студенты Училища имени Н. Баумана. В этих эпизодах с большой силой звучит мысль о преемственности традиций служения народу.

Интересен и центральный герой фильма «Фантазеры»[7]. Картина рассказывает о лаборатории технического творчества, созданной впервые в стране в ленинградском ПТУ № 33. Подлинным открытием картины является личность руководителя лаборатории Александра Михайловича Иванова.

Создатели этого талантливого (хотя и небесспорного) фильма точно ориентировали свое произведение. Они видят в занятиях научным творчеством не просто «гимнастику ума», упражнение интеллекта, а справедливо усматривают в изобретательстве средство активного общественного воздействия на подрастающее поколение, считая творчество сильнейшим и результативнейшим способом приобщения подростков к труду на благо общества. Творчество рассматривается как один из могущественных факторов формирования характера подростка, ибо оно раскрывает заложенные в человеке способности, дает ему возможность осознать себя личностью. Главное содержание картины составляет непрерывный «диалог» А. М. Иванова со своими воспитанниками.

Постепенное раскрытие характера Иванова составляет одно из достоинств фильма. Иванов — интеллигентный рабочий-изобретатель новой формации. Он сведущ не только в своей специальности, он образован достаточно широко (хотя, по-видимому, учился самостоятельно, в зрелом возрасте). Речь героя записана синхронно, и ее неправильности способствуют нашей вере в него: мы убеждаемся, что текст, им произнесенный, не роль, затверженная за кадром по сценарной шпаргалке, а его, Иванова, выношенные мысли и идеи. Документальная достоверность главного персонажа — одно из важнейших условий увлекательности, заразительности фильма.

Иными способами — почти игровыми средствами — авторы стремились подробно рассказать историю подростка Андрея, чей характер за краткое экранное время должен пройти длительный путь формирования. В начале фильма Андрей — объект внимания работников детской комнаты милиции, в финале, исправившись, изобретает и испытывает водяной двигатель. Для образного, художественного доказательства этих перемен авторам не хватает места и времени. Кроме того, нет ощущения, что Андрей — реальный персонаж. Создается впечатление, что подросток произносит слова, написанные сценаристами, при этом довольно квалифицированно изображая «неактера». Однако камертон поразительной достоверности Иванова мгновенно обнаруживает любую недокументальную фальшь. За каждым словом Иванова ощущается личное, пережитое, выношенное, у Андрея же заметна игра во «всамделишность». Мы не выступаем в принципе против использования актеров в научно-популярном фильме, это явление широко распространенное. Уместно и оправданно тактичное режиссирование поведением реальных персонажей. Но здесь вызывает протест противоречивое, эклектичное соседство крайне разнородных по своей фактуре эпизодов и персонажей — документальных и «игровых».

Главное достоинство «Фантазеров», однако, — в показе самого процесса обучения навыкам изобретательства. Задачи, поставленные перед подростками, заинтересовывают и зрителя, его

[7] «Фантазеры». Сценарий В. Гурьянова, Ф. Нафтульева. Консультант В. Шубин. Режиссер В. Гурьянов. Оператор В. Соловьев. Художник О. Виноградов. «Леннаучфильм», 1976.

увлекает атмосфера творчества. Ненавязчиво, но действенно авторы раскрывают смысл труда и изобретательства — непрекращающегося восхождения ко все новым и новым вершинам непознанного, свободы творческого мышления и необходимости бороться за свое изобретение с вольным или невольным консерватизмом.

Интересно решены образы ученых в картине «О пользе разности потенциалов» [8]. Фильм посвящен проблеме, возникшей на стыке биофизики и биохимии, — механизмам трансформации энергии в живых организмах. Естественно, что львиная доля экранного времени отведена разъяснению этой проблемы. Но попутно создаются запоминающиеся и весьма колоритные образы ученых, авторов открытия — члена-корреспондента АН СССР Владимира Петровича Скулачева и доктора биологических наук Ефима Арсеньевича Либермана. Крайне интересно, что в научно-популярном фильме, обязанном уделять основное внимание научным идеям, характеры ученых раскрываются не в диалоге. Смысл их рассуждений, по справедливому замечанию авторов картины, остается для нас весьма темен и уж, во всяком случае, не до конца ясен. Фонограмма синхронной записи прослушивается не всегда отчетливо, реплики спора не записаны и в монтажном листе. Характеры раскрываются в манерах поведения, в ритмах и интонациях речи. Порывистый, увлекающийся, полемичный Е. А. Либерман резко отличается от спокойного, медлительного, иногда ироничного В. П. Скулачева. Любопытен и другой прием: важность проблемы в этом фильме «играют» не только сами ученые, но и аудитория МГУ, напряженно, с захватывающим интересом следящая за спором. Снят эпизод в аудитории репортажно, и естественность, неподдельность реакции студентов, их внимательные глаза и невольно возникающие улыбки лучше пространных реплик говорят о том, что наука — дело страстное и увлекательное.

Авторы фильма показывают бесконечность, неостановимость научного поиска. Эксперимент, ставший открытием, закономерно занимает центральное место в драматургии картины. Но вместо точки поставлено многоточие: проблема решена, поиск новых решений продолжается.

Добрых слов заслуживает и дикторский текст этого фильма. Он написан с юмором, а юмор — нечастый гость на научно-популярном экране. Исследования зарубежных социологов установили, что юмор, не повышая эффективности усвоения знаний, в значительной мере способствует популярности самого лектора. Лекции студенты обязаны слушать, фильм же своего зрителя должен привлекать, и помощь юмора здесь очень полезна.

Рассмотренные фильмы, в центре которых стоит образ человека науки, позволяют сделать несколько выводов. Так, можно утверждать, что эти фильмы подвержены «направленной агрессии» художественных средств. Фильмы о людях науки наиболее близки игровым кинокартинам, в них используется довольно широкий спектр драматургических приемов, аналогичных традиционной драматургии художественного (игрового) фильма. Характеры воплощены изобретательно и впечатляюще. Симптоматично также, что образ человека науки типизируется с подчеркнутым выделением тех свойств характера, которые наиболее полно отвечают требованиям НТР. Авторы стремятся выявить роль научного творчества в формировании личностного начала. Они говорят о единстве научного и социального, показывая ученых как людей, обладающих активной жизненной позицией, органически слитых со своим временем. Внимание к образу человека в научном фильме стало примечательной чертой современного кинопроцесса. С разработкой характера человека связан ряд принципиальных удач. К примеру, на ежегодной конференции студии «Центрнаучфильм», посвященной творческим итогам 1980 года, эта проблема закономерно стояла в центре дискуссии. Интерес этот во многом был обусловлен умным фильмом «Семь вопросов хирургу» (режиссер Г. Чертов), картинами «...И счастья в личной жизни» (режиссер В. Рытченков), «Вспоминая Менделеева» (режиссер А. Косачев).

Здесь уместно вспомнить, что некогда суще-

[8] «О пользе разности потенциалов». Сценарий Г. Багиряна. Режиссер В. Чигинский. Операторы Б. Балашов, А. Рачков. «Леннаучфильм», 1977.

ствовал теоретический «запрет» на появление ученого в кадре. Г. Нифонтов и Г. Фрадкин в статье «Наука, кино, время...» писали: «Было время, когда доказывалось, что это (научное кино. — *Ю. М.*) только «предметный» кинематограф. В наших фильмах когда-то не допускалась даже мысль о возможности использования человека на экране. Вполне серьезно люди спорили: можно ли показать на экране человеческие руки или нельзя (речь даже не шла о том, чтобы показать человека целиком). Только руки! Потом жизнь решила этот спор явочным порядком — не только руки, но и человек, но и актер...» [9].

Характерно, что современный научно-популярный фильм тяготеет к портрету конкретного ученого. В этом проявляется многофункциональная причинная обусловленность и, прежде всего, воздействие документальной тенденции, столь явственно обнаруживающейся в искусстве современности. В документальности портрета ученого своеобразно преломляются процессы, характеризующие развитие документального кино и телевидения. Научно-популярный фильм развивается не в вакуумном пространстве, он не безразличен к историческому контексту, к контексту культуры и искусства.

Пожалуй, именно телевидение впервые установило, что ценность информации возрастает, когда нагляден процесс ее «добывания». Отсюда широкое распространение интервью и репортажа. С другой стороны, действенность информации во многом зависит от того, кто ее сообщает. Информация более результативна, когда ее распространение осуществляется через «лидера» общественного мнения, когда ей присущ личностный характер. Здесь причина чрезвычайной популярности фигуры ведущего на телевидении, частого привлечения для интервью авторитетных деятелей науки, искусства, производства.

Стремление научного кино сделать своим героем подлинного автора открытия, крупного ученого, обладающего к тому же, как правило, ярким и запоминающимся характером, может быть сближено и с тенденцией авторского фильма в игровом (художественном) кинематографе — это еще одно доказательство множественности факторов, воздействующих на развитие научного экрана.

Мы уже говорили о том, что фильмы о людях науки отличаются повышенной концентрацией образных средств. Эту проблему необходимо рассмотреть специально. О мере образности в научно-популярном кинематографе попрежнему спорят теоретики и практики. Размышления об образных средствах популяризации науки принято начинать со ссылок на поэму философа Тита Лукреция Кара «О природе вещей». В чеканных ритмах гекзаметра поэт и ученый повествовал о новейших воззрениях своего времени (около двух тысяч лет назад) на природу окружающего мира. Вот что писал он, например, о явлении магнетизма:

> Мне остается сказать, по какому закону природы
> Может железо притягивать камень, который
> Греки «магнитом» зовут по наэванию месторожденья,
> Ибо находится он в пределах отчизны магнетов
> Этому камню народ удивляется, ибо нередко
> Цепью звено к звену, от него исходя, повисает [10].

Далее развивалась гипотеза о частицах (семенах), или о токе, который устремляется в пространство между магнитом и железом, связывая их между собой.

Часто цитируются также строки из «космических» стихотворений М. В. Ломоносова. В последнее время стали ссылаться на Салернский кодекс, в стихотворной форме которого были запечатлены медицинские знания средневековья. При этом образная популяризация предстает делом увлеченных одиночек в те далекие времена, когда греческие философы оформляли итоги своих научных изысканий в драматических диалогах.

Однако при более пристальном рассмотрении оказывается, что образная популяризация была широко распространена в эпоху «первоначального синкретизма» и обладает прочными многовековыми непрерывными традициями. В предисловии к книге Стивена Барра «Россыпи головоломок» И. М. Яглом приводит инте-

[9] «Искусство кино», 1963, № 3, с. 94.

[10] Цит. по кн.: Карцев В. Приключения великих уравнений. М., 1978, с. 33.

реснейший пример «задачи о кошках» из египетского «папируса Ахмеса» (папирус называют так по имени писца, жившего в XVII веке до нашей эры). Задача гласит: «В каждом из 7 домов живет по 7 кошек; каждая кошка съела по 7 мышей, каждая мышь съела по 7 колосьев; из каждого колоса могло получиться 7 мер хлеба — так сколько всего предметов мы перечислили»? [11]. Этот же вариант увлекательности свойствен «математическим табличкам» древних вавилонян: как «россыпи головоломок» были построены все пособия по математике древней Индии и Китая и многие арабские учебники. Исследователь свидетельствует: «Среди необозримого богатства древнеиндийской литературы — гимнов, религиозных трактатов, законов, эпических поэм, сказок — с давних времен видное место занимает жанр под названием «шастра», что означает «поучение», «совет». Так называли наставления в самых различных областях знания — астрономии, медицине, музыке, грамматике, праве, военном деле, философии» [12].

В XX веке сфера эстетического интенсивно расширяется, органически включая в себя и науку. Наше столетие характеризуется бурным расцветом научно-популярной и фантастической литературы, научно-популярного кинематографа и телевидения, документальных литературы и искусства. Человечество — на новом витке спирали исторического развития — переживает нечто подобное эпохе первоначального синкретизма.

В свое время Д. Данин задал вопрос: «Много ли искусства науке надо?» Но и до конца спора о том, является ли научно-популярный кинематограф искусством, можно утверждать, что научная мысль и художественный образ в принципе могут сопрягаться в органическое единство хотя бы в отдельных произведениях. В книге В. Н. Ждана «Драматургия научно-популярного фильма» (1950) научные фильмы анализируются как обладающие сложной образной структурой.

В научно-популярном фильме автор может выявить себя как художник (эта задача параллельна цели точного научного изложения проблемы), произведение может быть насыщено образными средствами до такой степени, что может стать явлением художественного ряда.

Острота этой проблемы усугубляется особенностями развития современной науки: объекты исследования становятся все более необычными, что порождает принципиальные трудности для кинопопуляризации. Элементарные частицы или «черные дыры» в космосе непредставимы, не могут быть восприняты нашими чувствами и запечатлены объективом. Отсюда возникают две задачи. Первая — перевести понятия наук, изучающих, например, закономерности элементарных частиц, в представимые явления, дать им какое-то зримое воплощение. Вторая — психологически подготовить зрителя к восприятию закономерностей, не имеющих опоры на жизненный опыт, странных для привычного восприятия.

В научно-популярном кино специфичен и тот этап творческого процесса, который реализуется на уровне «Автор». Эта проблема актуальна еще и потому, что в исследованиях, посвященных специфическим различиям науки и искусства, чрезвычайно популярны эффектные и контрастные противопоставления научного и художественного типов мышления и самих процессов выявления личности ученого и художника.

Некоторые считают, что автор выявляет себя как личность только в искусстве, процесс же творчества в науке безличностен.

Другие полагают, что и художник, и ученый в творчестве выявляют свою индивидуальность, просто это выявление происходит поразному у одного и у другого.

Довольно часто звучат также рассуждения об инвариантности, повторяемости научных идей, о том, что, не будь Ньютона, появился бы какой-то иной ученый, который с не меньшим успехом выполнил бы его работу, в то время как Шекспира, скажем, заменить не мог никто. Но, во-первых, такое утверждение относится к области непроверяемых предположе-

---

[11] Барр Стивен. Россыпи головоломок. М., 1978, с. 5.

[12] Сыркин А. Предисловие к кн «Панчатантра». М., 1962, с. 6.

ний. Во-вторых, иногда «Ньютон», несмотря на острейшую необходимость, не появляется — например, проблема рака или термоядерного синтеза не решается вот уже многие десятилетия. В-третьих, даже в искусстве мы можем иногда встретиться с явлением инвариантности, повторяемости художественных идей и открытий: примером может служить творчество Гончарова («Обрыв») и Тургенева («Отцы и дети»). Разве созданные этими писателями образы «нигилистов» не суть варианты некоего общественного типа, варианты настолько схожие, что даже возникало предположение о плагиате?

Каким же образом выявляет себя автор научно-популярного фильма как художник? Как обнаруживается в манере его повествования о научной истине своеобразие образного восприятия, сам тип присущего ему художнического мышления? Он достаточно ярко и наглядно проявляется в образном строе научных фильмов.

Чтобы выяснить это, достаточно обратиться к сравнительному анализу творческих манер режиссеров научно-популярного кино. Если сопоставить последовательность строгого, неуклонного развития действия в фильмах Ф. Соболева с неожиданностью и прихотливостью развертывания научной «интриги» в картинах С. Райтбурта, то станет очевидным резкое различие уже в самом способе построения действия, в самом драматургическом строе экранного повествования. В одном случае мы видим классическую ясность конструкции. В другом, напротив, — усложненность архитектоники.

Так, например, фильм «Язык животных» Ф. Соболева организован развитием, повторением, нагнетанием одной идеи. Тема варьируется, обрастая различными обертонами, усложняется сообразно усложнению предмета исследования — языка, но сам способ ее «подачи» существенно не меняется. Драматургическая конструкция фильма напоминает «многоступенчатую ракету» (как говорил в аналогичных случаях С. М. Эйзенштейн). В главе о средствах коммуникации муравьев эта тема начинается. Она продолжается и развертывается в главе о пчелах, обладающих более изощренными способами сигнализации. Эстафета темы передается все дальше — вплоть до эпизода, рассказывающего об обезьянах. Строгая последовательность развертывания основной идеи нарушается лишь дважды. Фильм предварен экспозицией, где звучат таинственные голоса животных и слышен голос Имы Сумак. Назначение этой экспозиции — заинтересовать зрителя тайной, настроить его на «остраненное» восприятие такого повседневно знакомого и житейски привычного явления, как язык. Неожидан и финал, посвященный способам общения дельфинов, а не обезьян (как следовало бы ожидать, если исходить из реальной сложности языка этих животных). Язык дельфинов не до конца изучен, и это позволяло намекнуть на возможность контакта человека и дельфина, человека и любого разумного существа, которое может встретиться во Вселенной.

Особенности, присущие образному построению экранных работ С. Райтбурта, можно проиллюстрировать примером фильма «Кто за стеной?» [13]. (Он неоднократно и в разных контекстах демонстрировался в телепередаче «Очевидное — невероятное».) Картина посвящена проблеме машинного мышления. Сравнимы ли результаты и процессы машинного и человеческого мышления, можно ли их уподоблять? — этот вопрос задают герою фильма, кибернетику И. М. Лужкову, двое журналистов. В ходе интервью выясняются расплывчатость и нестрогость человеческих определений мышления. И спорящие стороны соглашаются прибегнуть к процедуре известного ученого Тьюринга, носящей название «игра в имитацию». В нестрогом изложении тезис Тьюринга звучит следующим образом: может ли машина сделать то, что делает человек, когда он мыслит? Лужков предлагает журналистам игру-эксперимент, опыт-загадку. На двух экранах — портреты людей. Одно изображение принадлежит реальному человеку, другое — синтезировано машиной. Участники эксперимента могут зада-

[13] «Кто за стеной?». Сценарист и режиссер С. Райтбурт. Оператор Г. Чумаков. «Центрнаучфильм», 1978.

вать им любые вопросы, с тем чтобы установить, где человек, а где робот. Испытание интеллектуальных способностей многообразно: здесь и загадки («четыре четырки, две растопырки, один вертун»), и проверка на способность к юмору (необходимо «сострить» на заданную тему), и перемножение в уме двухзначных чисел, и сочинение буриме (стихотворения на предложенные рифмы), и приглашение к решению каверзной проблемы «может ли машина мыслить?». Причем машина может имитировать способность человека к заблуждению. Журналисты готовы спасовать, как вдруг в машине происходит сбой, и она, с автоматизмом заигранной пластинки, начинает повторять: «Я машина...» Журналисты покидают Лужкова с чувством неловкости от своего торжества, но тут следует неожиданный поворот сюжета. Оказывается, в «машинном происхождении» признался... человек — у него наступило помрачение рассудка. Теперь, казалось бы, может торжествовать Лужков, но в ходе последующего анализа эксперимента уже сама ЭВМ ставит под сомнение его победу, говоря о том, что критерий Тьюринга не единственный и не исчерпывающий. Нетрудно убедиться, что С. Райтбурт тяготеет к усложненной манере повествования: неожиданные повороты действия иногда заставляют чуть ли не полностью переоценивать ранее сообщенные сведения или сделанные выводы.

Другое различие в типе художественного мышления обнаружигается в самой сфере научных интересов. Фильмы Ф. Соболева часто посвящены явлениям и проблемам, казалось бы, давно известным, с которыми человечество сосуществует столетия, а иногда и тысячелетия («Индийские йоги — кто они?», «Язык животных»). Здесь острота, сложность и актуальность проблемы как бы приглушена многовековой привычкой. С. Райтбурт же обращается к темам заведомо сложным, выдвинутым недавно, острота которых подчеркнута именно уровнем развития современной науки (проблема симметрии — «Этот правый, левый мир», теория информации — «Кто за стеной?», теория относительности — «Что такое теория относительности?»). Отсюда различие и в типах драматургии: в одном случае необходимо снять с явления ореол повседневности, привычности и заурядности, «остраннить» его для того, чтобы оно предстало перед нами во всей сложности современного уровня знаний, в другом — заведомо сложную идею сделать доступной, развенчать предрассудок, что понимание по силам лишь избранным.

Усилившаяся роль творческого начала в формировании личности человека в эпоху НТР повлекло за собой качественную перестройку отображения процесса творчества на экране. О необходимости показывать науку не как склад готовых открытий, а как творческий процесс говорили В. И. Ленин, М. Горький, Л. Толстой, А. Эйнштейн.

Сегодня этот способ кинопопуляризации становится принципиальным, отвечающим сущностным началам человеческой личности в эпоху научно-технической революции.

Это требование по-разному находит свое выражение в образной ткани научно-популярных фильмов. Почти непременным признаком каждой научно-популярной ленты становится эксперимент, вводимый в повествование о поиске истины. Открытие не дается нам как итог, оно возникает на наших глазах, мы участвуем в творческом процессе, нас стремятся активно вовлечь в него, мы — по мере возможности — предлагаем свои гипотезы, свои решения.

Нельзя сказать, что эксперимент не вводился в научно-популярный фильм ранее. В классическом фильме советского научно-популярного кино «Механика головного мозга» («Поведение человека») В. Пудовкина, который афористически назван С. Гинзбургом «Броненосцем «Потемкин» советского научно-популярного кино, все повествование строилось как цепь последовательно поставленных экспериментов. Анализ драматургической структуры современных научно-популярных лент показывает, что в наши дни это открытие чрезвычайно широко тиражируется, ибо оно отвечает духу времени, глубинным тенденциям развития научно-популярного кино и социальному заказу общества. В фильме Ф. Соболева «Я и другие» ставится интереснейшая проблема вза-

имоотношения индивидуума и коллектива. Интересная и самим своим содержанием, она чрезвычайно показательна и способом повествования. Авторы строят его на демонстрации ряда экспериментов. Они развивают действие фильма концентрически по своего рода расходящимся кругам, усложняя аргументы, исследуя проблему с разных точек зрения.

Усложняются и способы построения рассказа о науке. Они в самой структуре своей все более аккумулируют творческое начало, стремятся активизировать зрительское восприятие и сотворчество. И здесь нельзя не отметить симптоматичное совпадение некоторых моментов, сближающих научно-популярный кинематограф и детективную литературу. Детектив и научный экран генетически объединяет родство интеллектуального наслаждения, получаемого при разгадывании загадок — криминальных и научных. Сходен не только «эффект удовольствия». Во многом подобна (хотя и моменты различия достаточно очевидны) и механика построения, основывающаяся на тайне или нерешенной проблеме. В последнее время это сходство конструкций и функций имеет тенденцию перерасти в устойчивую и постоянную характеристику: мы становимся очевидцами интенсивности и массовидности ее проявления. Многие наши удачные научно-популярные ленты плодотворно используют в сюжетосложении механизм детективной тайны, и этот прием помогает успешно достигать «эффекта увлекательности». В фильме С. Райтбурта «Секрет НСЕ» вместе с авторами фильма мы пытаемся найти героя, идем по цехам и служебным помещениям завода и сталкиваемся со своего рода «уликами», со следами деятельности Егорова. В зависимости от характера этих «улик» мы выстраиваем различные гипотезы о предполагаемой профессии персонажа, о том, кто же этот человек — инженер, ученый, рабочий? Детективность построения ощущается и в фильме «Кто за стеной?» — здесь нам приходится разгадывать, где машина, а где человек. «Разбойничье нападение» и последующее расследование с опросом свидетелей занимает важное место и в фильме «Я и другие». Детектив, на этот раз уже в структуре самого произведения, мы встречаем и в фильме «Альтернатива» Б. Загряжского, где вычислительное устройство выступает в роли писателя, которому поручено завершить детективное произведение.

Некоторые из затронутых проблем (и особенно проблему точности образного решения) хотелось бы проиллюстрировать примером фильмов — «Знание о незнании» и «Полярный эксперимент». Эти фильмы отличаются своими образными структурами, а сближает их интерес к механизму действия науки в эпоху НТР. Это, так сказать, науковедческие фильмы. «Знание о незнании» рассказывает об эвристике — науке о творческом мышлении. «Полярный эксперимент» — об организации современного научного исследования.

Авторы фильма «Полярный эксперимент» (ПОЛЭКС) [14] точно подмечают важные изменения в сфере научного труда. В наше время романтичный одиночный поиск сменяется прозаичной, но более эффективной работой многочисленных и великолепно оснащенных институтов. Однако эту масштабность массированного наступления современной науки авторы фильма скорее обозначили, чем образно воплотили. Авторам картины, на наш взгляд, не удалось показать, во имя чего проводился столь масштабный эксперимент, какую именно гипотезу проверяли исследователи, что стремились подтвердить или опровергнуть. Возможно, создатели ленты хотели продемонстрировать поистине величественный размах предварительной черновой работы, на которой впоследствии будут выстроены метеорологические модели? Но и об этом сказано не очень внятно. Неопределенность цели приводит к утрате специфических примет научно-популярного фильма, картину весьма заметно кренит в «документальность». В фильме есть волнующие сцены. Запоминаются захватывающие мгновения пробных посадок самолетов на неразведанные льдины. Здесь, на современном этапе развития техники, как бы вновь оживает старинная романтика опасности и риска. Но в целом фильм

[14] «Полярный эксперимент». Сценарист и режиссер И. Войтенко. Операторы Н. Завьялов, В. Россйкин. «Леннаучфильм», 1977.

оставляет впечатление несобранности, невыстроенности.

Анализ тенденций, характеризующих развитие научно-популярного экрана в эпоху НТР, будет заведомо не полным, если не коснуться проблемы социального значения науки.

Успехи науки порождают в капиталистическом мире реакционные утопии о наступлении века «технотронного общества», вызывают к жизни такие концепции общественного развития, в которых классовое подменяется технологическим. Буржуазные ученые нередко пропагандируют веру во всемогущество науки, якобы способной разрешить все социальные противоречия. Но надежды на это ложны. Л. И. Брежнев говорил на XXV съезде КПСС: «Мы, коммунисты, исходим из того, что только в условиях социализма научно-техническая революция обретает верное, отвечающее интересам человека и общества направление. В свою очередь, только на основе ускоренного развития науки и техники могут быть решены конечные задачи революции социальной — построено коммунистическое общество» [15]. Лишь в тесной связи с социальными условиями, лишь опираясь на справедливое общественное устройство, можно достичь подчиненного благу человека использования научных открытий.

У научного прогресса есть и негативная сторона. Непредсказуемые последствия массированного воздействия промышленности на природу, на среду нашего обитания со всей остротой поставили на повестку дня вопрос о бережном отношении к естественным ценностям земного шара.

Л. И. Брежнев еще раз напомнил: «За их правильное, рачительное использование мы несем ответственность не только перед нынешним, но и перед будущими поколениями. И об этом никто не вправе забывать» [16].

Отсюда — необходимость в научно-популярном кинематографе такого угла зрения на открытие, который включал бы в себя общественную оценку, философское осмысление его социального эффекта. Для научно-популярной пропаганды крайне важна публицистическая направленность, выявляющая значение научного поиска и его результата.

Как же реализуются эти задачи в практике научно-популярного кино? Сразу необходимо констатировать, что деятели научного экрана все более смело берутся за постановку и обсуждение сложных и злободневных проблем, волнующих человечество, причем сам подход к ним отмечен стремлением осмыслить эти проблемы в социальном и философском контексте, диктуемом временем.

Характерно высказывание режиссера Ф. Соболева, который говорил, что задача научного кино состоит сегодня в первую очередь в том, чтобы не только объяснить проблему, но, трактуя научный факт, выработать у зрителя философский взгляд на явления окружающего мира... На наших киностудиях сейчас работают художники, которые своим творчеством подготовили почву для решительного шага в создании научно-философского фильма.

Разработка проблем экологии, например, в последние годы ведется достаточно интенсивно и характеризует как центральные так и периферийные студии. Яркое решение отдельных аспектов экологической темы получено, например, в фильмах «Потаенный мир почвы» (режиссер Е. Покровский), «Одомашнивание лося» (режиссер Н. Филиппова), созданных на «Центрнаучфильме» в 1980 году, в грузинской картине «Стрельба рикошетом» (режиссер Г. Жвания) и в некоторых работах ленинградских кинематографистов. В «Потаенном мире почвы» авторы задались целью показать сложную и многообразную жизнь подземного мира. Удачно и точно выбранная крупность планов порождает ощущение своего рода кипения жизни. Этот фильм дает представление о том, насколько сложен отлаженный механизм природы, насколько гармоничны и тонки связи в нем, сколь опасно неосторожное вторжение в этот отрегулированный миллионами лет порядок.

В отличном фильме «Одомашнивание лося» центральное место занимает эксперимент, оставляющий впечатление прикосновения к чуду: здесь повторен один из эпизодов человеческой

[15] «Материалы XXV съезда КПСС». М., 1976, с. 47.
[16] «Коммунист», 1981, № 4, с. 33—34.

истории — приручение животных (правда, увлекшись желанием продемонстрировать утилитарные выгоды этого приручения, авторы, в один из моментов, ведут нас в клинику, где лосиным молоком лечат язву желудка — здесь драматургия фильма дает явный отход от главной линии).

Изобретательно, в уникальных кадрах сталкивает времена нынешние и минувшие Гурам Жвания в фильме «Стрельба рикошетом». Картина с оправданной тревогой говорит о стремительном оскудении животного мира, зовет к перестройке самой психологии отношения к природе — флора и фауна требуют нынче бережности.

Эта же тема находит свое развитие в большом научно-популярном фильме «Круг жизни» [17], посвященном проблеме экологии. В нем идет речь о необходимости согласовывания «интересов развивающейся промышленности с интересами поддержания оптимальной природной среды на нашей планете (...) Не изменять наш мир мы не можем, но мы должны изменять его так, чтобы он был лучше, а не хуже». Эти слова произносит в фильме его главный консультант академик С. Шварц. Авторы фильма подводят нас к закономерному выводу о том, что экологическая проблема — проблема в первую очередь социальная.

Драматургия фильма «Круг жизни» развертывается как доказательство научной идеи, рассматриваемой в ее возрастающей сложности. Постоянное углубление в актуальнейшие проблемы обеспечивает неослабевающий интерес зрителей. Он спадает лишь перед финалом картины, когда авторы без необходимой подготовки вводят новую тему и излагают ее бегло.

Фильм «Дорогами НТР» [18] рассматривает последствия НТР в социальной, экономической и идеологической жизни. Сопоставляя решения, авторы показывают преимущества социалистического строя.

Проблемы НТР рассматриваются не сами по себе, а в зависимости от социальных задач, которые ставит тот или иной строй. Авторы констатируют, что многие успехи капиталистической науки достигнуты в ходе «реализации определенной программы военного противостояния». Они подводят к выводу об исчерпанности возможностей капиталистического строя.

●

XXVI съезд партии еще раз обратил внимание на роль науки в строительстве социализма. «Условия, в которых народное хозяйство будет развиваться в 80-е годы, делают еще более настоятельным ускорение научно-технического прогресса... Партия коммунистов исходит из того, что строительство нового общества без науки просто немыслимо», — отметил в своем Отчетном докладе съезду Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев [19].

Анализируя некоторые аспекты взаимосвязи НТР и научно-популярного кино, мы стремились показать, что форма научной популяризации тесно смыкается с мировоззренческими целями. Лев Толстой говорил о том, что науку необходимо передавать научно, раскрывая ход мысли исследователя. М. Горький подчеркивал: «Мы учим думать, познавать, но мы не учим веровать. «Взволнованность, неукротимость» обычно свойственны отцам церкви. И если рассказ о ходе научного понимания явлений мира требует «страстности», то, конечно, страстности сдержанной. Иначе говоря: мы за простоту и точность формы изложения, за простоту слова и фразы, без вульгаризации смысла фактов, идеи...» [20].

Кинопопуляризация сегодня сознательно стремится к этой высокой простоте, к точности изложения и к глубине философского осмысления научной проблематики.

---

[17] «Круг жизни». Сценарий Л. Гуревича, В. Воля. Режиссеры В. Волянская, Л. Рымаренко. Главный оператор Г. Гайл. Консультанты акад. С. Шварц, доктор биол. наук В. Большаков, канд. экон. наук П. Спирин. Композитор В. Гевикcман. Свердловская киностудия, 1976.

[18] «Дорогами НТР». Автор сценария и режиссер В. Когай. Автор комментария В. Аксенов. Главный оператор Е. Голубев. Композитор В. Соколов. «Ленаучфильм», 1976.

[19] «Коммунист», 1981, № 4, с. 34.

[20] «Литературная газета», 1978, № 12.

«Приказ: огонь не открывать»
«Телохранитель»
«Триптих»
«Вспоминая Менделеева»
«Сионизм-стрит»

И. Вишневская

В стороне от войны

«ПРИКАЗ: ОГОНЬ НЕ ОТКРЫВАТЬ»
Сценарий Г. Маркова и Э. Шима. Постановка Ю. Иванчука и В. Исакова. Оператор В. Гинзбург. Художник Е. Галей. Композитор М. Минков. Звукооператор А. Голыженков. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1981.

Прежде чем начать разговор о фильме «Приказ: огонь не открывать», хочется сделать небольшое отступление, посвященное одному из наших крупнейших писателей Георгию Маркову. Не только потому, что на материале ранних произведений им создан — в содружестве с постоянным соавтором по работе для кино Э. Шимом — сценарий и поставлен этот фильм. Потому главное, что поэтика марковской прозы, ее нравственный пафос оказали свое решающее влияние на идейно-художественную структуру всей картины.

В этой связи думается: а так ли уж это верно, что творчество писателя Георгия Маркова всегда как бы «замыкают» на Сибири, мол, сибирский это художник, Сибирь — вот его единственная любовь, призвание, прибежище, точка отсчета.

Действительно, как никто другой чувствует Марков великий край былых страданий, стылого безмолвия, таежной тоски, ненавистной политической ссылки — край, ставший сегодня землей открытий и молодых надежд. Георгий Марков любит Сибирь, связан с нею живым человеческим и художническим волнением, он неотделим от своих корней. Вот уж и давно работает он в Москве, но не «обкатывается» в горниле общегеографической безразмерности — как пишется подчас: «Действие может происходить в любом месте страны».

Но, памятуя о любви Маркова к Сибири, было бы странно соединять его лишь с «таежной» проблематикой, так, чтобы писатель выглядел неким литературным краеведом, записывающим одни только местные сказки да бывальщины. Подобное настойчивое соединение творческих возможностей писателя с географией края, откуда «вытекают» его сюжеты, отождествление художнического размаха этих сюжетов с традиционной сибирской мощью можно назвать своего рода вульгарным «географизмом». Георгий Марков именно потому и стал крупным писателем времени, что Сибирь для него лишь взлетная площадка, личное клеймо, художническая подпись, но не ограничительная линия, не пожизненная приговоренность к «сибирским» сюжетам.

Фильм «Приказ: огонь не открывать», как уже говорилось, кровно связанный с самыми сильными чертами прозы Маркова, показывает, как широк кругозор художника-гражданина. Авторский взгляд, как всегда, нацелен на характеры, наиболее выразительные в сегодняшнем контексте, туда, где отчетливо звучит гейгеровский счетчик времени, где события частные приобретают значимость общественную.

События картины разворачиваются в годы минувшей войны на последних наших рубежах перед марионеточным государством Маньчжоу-Го, оказавшимся на деле послушным плацдармом японского фашизма.

...Движутся эшелоны. Солдаты сороковых — крупным планом то одно, то другое лицо. Всегда узнаваемые они, эти лица, в нашем восприятии уже как бы автоматически вписаны в историческое полотно тех лет.

Начинается фильм о войне — хороший ли, заурядный — это выяснится позже, но пока что ясно: картина развернет перед нами еще одну страницу из бесконечной книги подвига.

Однако с первых же «тактов» изображения, с первых туманных ночных пейзажей, с первых же реплик возникает чувство тревоги. Нет, не

та знакомая нам тревога первых дней войны, которую мы всякий раз переживаем заново, увидев на экране, как уходят на фронт бойцы. Это какая-то не пережитая еще тревога.

И сами бойцы, то засыпая, то просыпаясь в медленно-неотвратимом движении эшелона, встревожены. Непонятен эпический покой окрестных пейзажей, нефронтовая интонация жизни, бегущей им навстречу.

Куда же везут нас? — то и дело спрашивает один из бойцов. Ответа нет. Гаснет вопрос, и словно еще темнее, тревожнее становится и в без того темной теплушке. Драма начинает вступать в свои права. «Нас везут в другую сторону! — чуть ли не с ужасом восклицает кто-то. — ...Может быть, перепутали маршрут, сбились на каком-то разъезде?»

Необычная завязывается здесь драматургия. Само собой понятно, что наиболее острые конфликты, антагонистические столкновения рождаются там, где кипит бой, где что ни день возникают новые фронты и новые направления — Северо-Запад, Юг, Москва, Сталинград — туда мчатся эшелоны, туда устремлены помыслы, там боль страны и там ее надежда. И, естественно, на этих направлениях искали и находили свои сюжеты проза и драматургия, кинематограф и публицистика.

Сюжет же этой картины движется в сторону, прямо противоположную от войны, от боевых действий, от трагических минут отступления. «Батальон идет на Запад», — так называлась одна из пьес времен Великой Отечественной войны. «Батальон идет на Восток» — так мог бы называться этот фильм. И если первое название — естественно, второе — по крайней мере неожиданно для драматургии, питаемой героикой незабываемых сороковых. Такое перемещение сюжета с запада на восток, выбор периферийной, казалось бы, коллизии позволил, однако, создателям фильма рассказать о войне по-новому, освоить почти еще нетронутый в нашем искусстве богатый жизненный материал. Этот материал открыл новую драматическую перспективу, ибо в этом неожиданном смещении хорошо изученные драматургические ситуации раскрылись по-новому, обнаружили новые ракурсы.

Пожалуй, это особый тип драматургии, когда запальный огонь центрального конфликта решительно затенен, отнесен в сторону и помимо напряжения действия «работает» еще и напряжение преддействия.

Можно говорить и о некой специфике использования этого приема. Для прозы писателя характерен пристальный интерес к челове-

«Приказ: огонь не открывать». На переднем плане: Тихонов — В. Бирюков, Тарасенко — С. Сазонтьев

ческому характеру, сквозь призму которого преломляется история. Для сценария, наследующего стиль марковской прозы, органичен отказ от внешней событийной динамики, акцент на развертывании внутреннего конфликта, претворенного в напряженной духовной жизни героев. Именно поэтому так важна Маркову и Шиму подчеркнутая сценарной формой отраженность исторического контекста в судьбах людей. В фильме «Приказ: огонь не открывать» войны как таковой нет, но отголоски ее незримо присутствуют, определяя жизнь героев.

Именно так, кстати сказать, написана и пьеса Г. Маркова и Э. Шима «Вызов», поставленная в Малом театре. Мировоззренческая схватка приобретает необычайный накал еще до совещания, на которое вызваны крупные ученые, занимающиеся проблемами сохранения природы.

Раскрываются сложные, а подчас и хитрые пути полученных этими людьми вызовов. Здесь диалектика, здесь горячая точка конфликта. А что будет на совещании — для авторов не так уж и важно: гораздо существеннее для них мотивы, драма внутренняя. Психологическая подготовка к взрыву по глубине психологизма и по силе эмоционального воздействия равна самому взрыву.

На первый взгляд, такое «предконфликтное» построение драмы, сценария может показаться не сценичным, не кинематографичным. Что за интерес видеть «предсобытия», предгрозье вместо грозы?

Однако так может показаться лишь на первый, поверхностный взгляд. Но стоит посмотреть на драматургические новации в фильме, отказавшись от стереотипных понятий сценичного-несценичного, и тогда мы увидим новые важные грани традиционных конфликтных построений.

Уезжая от войны в этом фильме, бойцы, сами того не зная, приближаются к другой войне, непривычной, нежданной — к войне без выстрелов, но высочайшего нервного напряжения, к войне без артиллерийской канонады и танковых атак, но с безмолвным и мучительно долгим выжиданием в окопах. Это война особая, никем из этих бойцов не предвиденная — холодная, «безвыстрельная» война, в которой противник, вооруженный до зубов, оказывает постоянное психологическое давление, провоцирует хотя бы один выстрел, чтобы завязать перестрелку. А нам так нужен был мир на восточных границах!

Необходимо было овладеть тактикой этой войны, перестроиться, найти в себе такие духовные силы, чтобы противостоять врагу не в открытой схватке, а в затяжном, изнурительном единоборстве.

Оператор В. Гинзбург находит точный изобразительный эквивалент той тревоге, которая словно разлита в воздухе экрана; она почти физически ощутима в картине. Куда ни кинь взгляд — безмолвные пески, выжженная солнцем степь, голые сопки. Постоянно акцентируемый камерой, этот бесприютный пейзаж в контрапункте с событийным рядом картины создает ощущение нарастающей угрозы, невидимо сжимающегося кольца. Сопки будто скрывают от нас притаившуюся опасность, вот-вот она обнаружит себя в самый неожиданный момент. Ведь именно так из-за сопки выйдут однажды японские танки, и цепи пехотинцев под их прикрытием направятся в сторону советской границы. Нет, они не перейдут ее, а, постояв в опасной близости от проволочных заграждений, повернут обратно. Однако такое рисковое маневрирование легко может обернуться началом настоящих военных действий. Японские части скроются из вида, и сопки вновь затаят смертельную опасность...

Боев нет, но мы то и дело видим мир сквозь перекрестие оптического прицела, сквозь окуляры полевого бинокля. Боев нет, но война рядом, ее смертельным дыханием дышит фильм, под током ее эмоционального напряжения живут герои. Не стрелять, не давать воли сердцу, когда противник с иезуитским спокойствием вывешивает на границе провокационные транспаранты: «Киев взят», «Пала Москва». И так день за днем, год за годом, все четыре года Великой Отечественной, взрывающейся на западе шквальным огнем, каменно-молчащей здесь, на востоке. Идет холодная

война, то и дело обостряющаяся шантажом самураев.

Возникает новая конфликтная коллизия. Человек, его нервы, его воля, его самолюбие, его патриотизм — под постоянным наблюдением врага, терпеливо выжидающего просчета, неверного движения, ошибочного шага. Тебя постоянно держат под прицелом, на «мушке», но ты не имеешь права ни предупредить нападение, ни даже ответить выстрелом на выстрел. Что происходит с человеком в такой пограничной ситуации, в психологическом отношении по-своему не менее сложно, чем там — на западных фронтах, где пуля за пулю, око за око, где есть страшная радость мщения. Здесь, в раскаленных песках восточных наших просторов, нет ни воинских подвигов, ни воинской славы, здесь воинская доблесть состоит в том, чтобы выдерживать психические атаки врага, воинская честь — в сдержанности, в нравственной стойкости. Гибель людей от шальной пули, неотомщенные потери — все это надо терпеть, сжав зубы, без права на разрядку.

Драматизм подобной ситуации не только подлинный, пережитый. Он и нов, и необычайно современен. Да, на этой войне больше шансов выжить, и есть время, чтобы заглянуть в себя самого. В кольце смерти, осажденные ею неизвестно на какое время, издали видящие ее оскал, — в такой коллизии очутились самые обычные, не самые духовно сильные. Военная судьба забросила их на Восток, и вот они здесь. Среди них есть и кадровые военные — это командиры. Но в основном границу должны «держать» мужчины, впервые в жизни взявшие в руки оружие. Какими же выйдут они из этих изнурительных боев, когда приходится подавлять естественные человеческие чувства — ненависть к врагу, потребность отстаивать и защищать то, что ты любишь, чем дорожишь, тех, кто нуждается в защите?

Драматическая ситуация, принадлежащая далеким уже сороковым годам, неожиданно приобретает современный смысл, будит, сначала вроде бы подсознательно, нынешние ассоциации.

И действительно — непрекращающийся шквал психических атак, постоянное нервное напряжение, в котором держит тебя сторона противника, — не напоминает ли подобная коллизия былых времен времена сегодняшние, когда предвестия новой холодной войны то и дело тревожат умы и сердца мирных людей, чья задача — не поддаться на провокации, выстоять, в любых, самых экстремальных условиях сберечь мир?

«Приказ: огонь не открывать». На переднем плане: Соловей — Е. Герасимов, Сизочкин — С. Головачев

Но вернемся к фильму.

Вот бойцы уже узнали, что приехали на Восток, что они далеко от войны. Как несчастье, чуть ли не как оскорбление гражданских чувств воспринимают они житейское свое везение, уход от прямой опасности. Вот вам еще одна неожиданная конфликтная ситуация, выхваченная в самой действительности, увиденная с какой-то особой, никем еще не открытой стороны.

Неординарность сложившейся коллизии требует от всех внутренней ломки, заставляет искать в неожиданных обстоятельствах точку опоры, чтобы не пасть духом.

Такова экспозиция фильма, предвещающая оригинальный сюжет. Сюжет этот, как мы увидим по ходу фильма, реализуется в характерах. Характеры — вот центр тяжести картины. Здесь нет главного героя. Каждый персонаж — это судьба человеческая.

Вот совсем еще мальчик — Ефим Демидков (А. Силин). В первых эпизодах фильма он прокрадывается ночью в эшелон, везущий бойцов на восток, думая, что отправляется на фронт, в самое пекло войны. Движение в сторону от войны в этом случае особенно трагично. Паренек еще не знает, что вся его семья — мать, братья — зверски замучены в одном из русских городов, что гитлеровцы свершили над его родными то, что пытались свершить над всем нашим народом. И невозможность мщения, активной борьбы с оружием в руках — драма для каждого, кому выпало служить в этих местах, — становится для Ефима сущим адом. Ему, одному из всех, кто бесконечно подает рапорты об отправке на фронт, разрешают уехать в действующую армию. Командование понимает, что такая мука должна найти исход, высшая справедливость требует для Демидкова немедленной борьбы, немедленной мести врагу.

Сугубо штатский по облику, боец Шленкин, страдающий то от жажды, то от голода, больше всех устающий на марше — вот уж кто не годен к строевой службе! Человек этот представлен нам в точном исполнении А. Потапова — актера, сумевшего передать и светлую наивность, и глубинную народность своего персонажа, да так естественно, что на всем протяжении фильма мы ощущаем в игре артиста правду, которая даруется только талантом. Неумелый в военном деле Шленкин по мере развития действия не становится образцовым военным (это было бы схемой), но становится образцовым воином. Не кончаются его мытарства, но закаляется воля.

Капитан Тихонов (В. Бирюков) потерял семью. Живы ли, нет ли его близкие — кто скажет, кто узнает? А рядом военврач Катя (Н. Егорова), любящая давно, безответно, сумевшая получить назначение сюда, чтобы быть поближе к любимому. Видно, что капитан покорён, что Катя счастлива. Непростая житейская ситуация — нет положительных и отрицательных схем, есть живое сердце — оно и врачует, оно и ранит. Семья Тихонова нашлась — плачет Катя, именно плачет, а не радуется, сам же капитан тяжело молчит. И здесь свершается катарсис — надо стать счастливым, обретая былое счастье, но можно сделать это, лишь теряя новое, сегодняшнее свое счастье, то есть снова становясь несчастным. Но мы не сомневаемся в правильности, человечности выбора капитана, ибо эта ситуация лишь закрепляет для нас в характере героя те его качества стойкого без красивых слов солдата, которые он обнаружил в скрытой войне с невидимым врагом.

Чистая, доверчивая натура — сержант Соловей (Е. Герасимов). Но в его характере открывается нам та внутренняя незрелость, та неподготовленность к душевным перегрузкам, к напряжению воли, что стало истинной причиной его гибели. Неожиданная роковая встреча (а почему бы и нет, почему бы и не оказаться роковой встрече в фильме о войне, где реальность подчас пикла перед фантазией!) Этот полемический пассаж родился потому, что нет-нет да и проскользнет в наших статьях об искусстве мысль, будто бы сложные, поражающие воображение сцепления обстоятельств в литературном произведении — есть мелодрама, литературщина, уход от жизни, интерес более фабульный, нежели нравственный. Однако зачем же лишать зрителя драматических поворотов действия, почему обычную скуку

нужно возводить в ранг скуки эстетической, отчего бранить мелодраматические ходы — принадлежность одного из самых демократических жанров искусства, которого не боялись ни Островский, ни Горький?

Итак, роковая встреча: молодого сержанта подстерегает некий старик, успевший втереться в доверие к советским пограничникам. И рассказывает этот старик страшную новость. Сержант Соловей, выросший в детдоме — вовсе не сирота, как полагал тот всегда, а сын белоэмигранта, ныне готовящего заговор против былой своей родины. Старик — полпред этого заговора, участники которого вот-вот присоединятся к японцам. Неужели же сын, так долго не знавший родителей, не откликнется на зов крови? Трудная борьба идет в сердце сержанта, и как благодарны мы создателям фильма, что борьба эта т р у д н а я, что чувства и долг обретают в этом случае поистине диалектическую неразрешимость, вернее, находят то трагическое разрешение, при котором победа дается ценой жизни. Сержант Соловей выбирает смерть. В очередном томительном ожидании новой психической атаки врага он выскакивает из окопа и бежит в сторону минного поля. Похоронена его тайна, бойцы могут лишь догадываться о причине поступка их товарища. Пусть думают, что у сержанта сдали нервы, что вполне могло случиться в напряженном ожидании японских провокаций.

Боец Симочкин (С. Головачев) — тот выстрелил, зная, что каждый открывший огонь карается смертной казнью. Ведь шальной этот выстрел может начать войну. Но командир берет вину на себя, заслоняет Симочкина от карающего меча.

Следует, однако, сказать, что постановщики фильма не во всем сумели выдержать ту аналитическую глубину в постижении характеров героев, ту меру психологизма, которая задана драматургией. Фильму подчас не хватает тонкости, особенно в проработке лирических линий сюжета. Так, например, история отношений капитана Тихонова с Катей выглядит несколько схематичной, а оттого и чужеродной, будто бы лишь призванной приукрасить внешне малопривлекательный, суровый жизненный материал «душещипательной» любовной интригой. Постановщикам не удалось в данном случае (и это, к сожалению, не единственный пример) пойти за сценарием, где пластично выписанная история отношений капитана Тихонова и Кати выводит на новом этапе сюжета к столь важным для всего произведения размышлени-

«Приказ: огонь не открывать». Кукенбаев — Р. Адашев, Демидков — А. Силин, Шленкин — А. Потапов, Тихонов — В. Бирюков

ям о соотношении чувства и долга в экстремальной ситуации войны.

В этом военном фильме по существу почти нет выстрелов. Но незаметно вроде бы, ненавязчиво, без посягательств на метафорические обобщения, появляются один подле другого могильные холмики, и вот уже целое кладбище. Как же так, ведь войны-то не было?

Войны не было, но солдаты погибали, платя своими жизнями за то, чтобы фронт не открывался. Холодная война — это, в конце концов, тоже война, а войны не бывает без жертв, и погибшие здесь, на восточном рубеже, стреляли они или нет, — были солдатами.

Фильм не был бы таким достоверным, если бы события его не были прочувствованы, прожиты авторами. Как К. Симонов не мог бы рассказать о Халхин-Голе, о первых подземных толчках большой войны, если бы не изъездил те места «с лейкой и блокнотом», так и Г. Марков — военный корреспондент на месте японских событий — сам познал, что такое война без выстрелов. Сценарий написан по мотивам военных дневников писателя и одной из его повестей той поры — «Орлы над Хинганом».

Не таежная Сибирь — место действия этой ленты, но сибирский характер чувствуется в ней, характер кряжистый, вольготный, упорный, выносливый. Не прикрепляя творчество Маркова пожизненно к Сибири, будем помнить все же о первородстве этого характера для самого писателя. Южный, скажем, человек, написал бы все это иначе. Здесь же эмоции спрятаны, бурное течение жизни обретает формы эпоса. И тут нет противоречия с началом статьи — мол, нельзя навечно забрасывать якорь произведений Маркова в мерзлый сибирский грунт. Они, произведения эти, выдают сибирский характер автора, что словно роздан по крупицам и казаху Кукенбаеву, и смоленскому пареньку Демидкову, бойцам Шленкину и Симочкину. Все это люди могучих и нежных сердец. Они получают тяжелые раны, но не ломаются, не слабеют, а, напротив — закаляются, как броня.

Какой же это фильм все-таки?

Военный? Да, фильм — о событиях сороковых годов. В нем представлен каждодневный, подчас никем не узнанный подвиг, подвиг не оружия, но души.

Приключенческий? Несомненно. В фильме есть тайна, есть роковые сцепления обстоятельств, глухие подозрения, головокружительные совпадения и неожиданный случай, возникающий на фоне размеренного течения событий.

Но это и фильм для юношества. Один из центральных героев — совсем еще мальчишка Ефим Демидков. Для взрослых — это фильм-воспоминание, для юношества — напоминание. И не случайно, должно быть, фильм начинается символическим кадром. На вороной лошади сияющим летним днем скачет мальчишка: «Ура, — ликующе кричит он. — Папа! Война началась! Война!» — как пронзительно здесь это слово «ликующе», стоящее в сценарии, как пронзительно и страшно. Детское ликование от близости чего-то яркого, непостижимого, что представляется ребенку неслыханной по масштабам игрой, через месяц обернется беспримерной трагедией.

...Идут последние кадры картины. Сопки, выжженные солнцем. Стройными колоннами движутся роты к границе. Это уже не те необстрелянные новобранцы, которых мы видели в начале фильма — в строю подтянутые, возмужавшие бойцы. Великая Отечественная война завершилась победой. Здесь же только начинается война — война с милитаристской Японией. Завершилась прелюдия, ставшая сюжетом драмы — за ее рубежами начинается новая, но уже другая картина — картина о войне, на которой стреляют. Батальон движется навстречу этой войне; все дальше и дальше от дома. И музыка, так светло и тревожно сопровождавшая фильм, сейчас напряжена, взволнована. Бойцы оживлены, веселы, а музыка страдает, в ней слышится реквием и надежда. Для этих солдат война только начинается, а на войне как на войне...

В. Михалкович

Дом и строители

«ТЕЛОХРАНИТЕЛЬ»
Сценарий и постановка А. Хамраева. Операторы Л. Калашников, Ю. Клименко, В. Семин. Художник Ш. Абдусаламов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры С. Литвинов, З. Предтеченская. «Таджикфильм», 1980.
«ТРИПТИХ»
Сценарий Р. Хуснутдиновой. Постановка А. Хамраева. Оператор Ю. Клименко. Художник Ш. Абдусаламов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Г. Сенчило. «Узбекфильм», 1979.

Друг за другом, без всякого простоя и перерыва Али Хамраев снял два фильма: «Триптих» и «Телохранитель».

По всем параметрам и признакам картины эти — разные. Даже в плане административно-производственном: во вступительных титрах к фильму «Триптих» стоит марка «Узбекфильма», «Телохранитель» же поставлен в Таджикистане.

Картины разнятся по материалу и по времени действия: в «Триптихе» это первый послевоенный год — осень и зима сорок шестого; события «Телохранителя» отнесены в прошлое, в период гражданской войны, когда свирепствовали басмачи. Ленты далеки друг от друга и жанрово: «Триптих», в сущности, психологическая драма; «Телохранитель» же так и просится в разряд вестернов. Он обладает всем, чтобы принадлежать к этой категории: и открытым, яростным противоборством сторон, и диким пейзажем. Даже та типично вестерновая сценка, когда разошедшиеся, подвыпившие в салуне ковбои стреляют под ноги замухрышке-музыканту, заставляя его смешно подпрыгивать, и она здесь имеется — подобным образом басмачи издеваются над попавшими в их лагерь бродячими комедиантами. А уж о скачке за дилижансом и говорить не приходится. Правда, не такой здесь дилижанс, как в прериях Дикого Запада, — просто-напросто арба, зато погоня самая настоящая. Но несмотря на полный набор вестерновых атрибутов, рука не поднимается положить хамраевского «Телохранителя» на соответствующую полочку: чем дальше движется сюжет, тем больше понимаешь, что не перестрелки и преследования тут главное, а что-то иное, что заставляет себя осознать, выступая из-под плотной череды подвигов и стычек.

Хотя и сильно различаются оба фильма, вместе с тем в них есть нечто общее, роднящее их. Не только то, что привычно называют красивым словом «рука мастера», а нечто более материальное, наглядное — образ дома, жилища, бесконечно дорогого пристанища, которое воздвигается или будет воздвигнуто собственными руками.

Героиня «Триптиха» Халима упорно, с каким-то неожиданным и яростным самозабвением строит дом. У нее, простой женщины из кишлака Мевазар, исчез муж. Никому не известно, где он — может быть, погиб от какой-то нелепой случайности. Милиция старательно ищет тело Абдуллы, сотрудники уголовного розыска обследуют дно горной речушки за кишлаком. Потом Халима возвращается из города, старенький автобус тарахтит непоодаль от железнодорожного пути, и на груженой платформе товарного состава Халима замечает знакомую фигуру, приютившуюся на куче щебенки. Женщина не верит своим глазам — там, на платформе ее Абдулла! Он не погиб, просто сбежал из дома, от семьи... Перед своим исчезновением Абдулла собирался строить новый дом, теперь Халима решает сама его воздвигнуть — одна, без кого бы то ни было, она отвергает даже помощь колхоза. И если понять причину, подоплеку этого упорства женщины — мы, пожалуй, и доберемся до самого главного в фильме.

В «Телохранителе» образ дома вводится в ткань действия иначе. Из отдаленного форта, который со всех сторон обложили басмачи, горец Мирзо должен провести в Душанбе захваченного в плен идеолога басмаческого движения Султан-Назара. По пути группа останавливается передохнуть у матери Мирзо. Показывая на разрушенный дом матери, горец говорит Султан-Назару: «Это твои люди сде-

«Триптих». Халима — Д. Камбарова

лали». Тут же он твердо обещает вернуться и поставить новый дом. Потом в горах группа отдыхает у старика, который живет отшельником, вдали от людей, после того, как его сын-басмач казнил своих братьев-красноармейцев. Старику кажется, что мир обезумел, коли брат поднимает руку на брата. Он бежал от этого мира. Но узнав, что в долинах беднякам дают землю, старик порывается назад, просит Мирзо и за него замолвить словечко — ведь так хочется уставшему от жизни, разуверившемуся человеку хоть перед смертью поработать на своей земле. Мирзо обещает походатайствовать и еще приглашает старика к себе в гости, когда будет достроен дом — пусть насладится он теплом очага и уютом. И в финале, сдав пленника красноармейскому отряду, Мирзо тут же торопится назад — его зовет строительство, руки ждут прикосновения к камню, к раствору. Упоминания о будущем доме постоянно, ритмично возникают в картине, и образ его кажется прекрасным, манящим видением, принадлежащим иной действительности — не той, которая полна вражды, перестрелок, крови.

Почему вдруг перед героями Хамраева — такими разными и по своему жизненному пути, и по душевному складу — замаячил, как сказочный мираж, образ дома? Случайно ли это совпадение?

Две темы последовательно и упорно Хамраев разрабатывал в своем творчестве — историко-революционную и «женскую», посвященную судьбам раскрепощенных женщин Востока. Двумя последними картинами он параллельно продолжил и ту и другую темы.

Первый крупный успех пришел к режиссеру в 1966 году с «женским» фильмом «Белые, белые аисты». В одном интервью Хамраев признавался, что замысел картины вынашивал долго — еще поступая во ВГИК, знал, что будет ее снимать, хотя не было у него ни сценария, ни актеров, ни профессионального уменья. Почти десятилетие жил он своим замыслом, пока не осуществил его. Уже в этой ленте был эпизод строительства дома — его воздвигали односельчане все гуртом для почтальона Ташмата, который ждал сына из армии вместе с его невестой — русской девушкой Дашей. Но там эпизод этот не имел прямого отношения к главным событиям фильма — любви сельской учительницы Малики, замуж-

ней женщины, и приезжего механизатора Каюма, он проскальзывал почти на периферии зрительского интереса.

К «женской» теме Хамраев вернулся снова через пять лет — видно, не давала она ему покоя. В картине «Без страха» представлен был момент революционной ломки вековых устоев, ломки, имеющей самое непосредственное отношение и к женским судьбам. Герой фильма коммунист Кадыр убеждал женщин кишлака сбросить паранджу, но даже в собственном доме встречал противодействие. Наконец, юная Кумри решалась на отважный шаг и гибла от злодейской пули.

Но и эта лента не исчерпала для режиссера «женской» темы, поскольку и сейчас, в «Триптихе», он опять к ней обратился. Одна деталь настоятельно подчеркивает, что мысль — может быть, не об этой, теперешней картине, сколько о данной теме вообще — не покидала режиссера в годы, которые отделяют одну ленту от другой. В 1971 году, в период работы над фильмом «Без страха», Али Хамраев сказал в интервью: «...задача любого искусства — помочь людям сорвать паранджу, уже не с лица, а с души».

Слова эти запомнились. В «Триптихе» школьный учитель — один из героев фильма — задает ученикам сочинение о жизни женщины на Востоке. Тема чрезвычайно волнует и самого преподавателя — втайне от воспитанников он пишет такое же сочинение и обращается в нем с прямым призывом к собирательному образу героини: «Ты открыла лицо, но сними паранджу и с сердца». Собственные слова автор фильма отдал своему герою.

Строчка из сочинения учителя связала три картины Хамраева одной нитью, образовала своего рода триптих.

Столь же последователен Хамраев и в разработке историко-революционной темы. Она началась для него фильмом «Красные пески», повествовавшим о походе красноармейского отряда через пустыню. Лет пять никакие иные сюжеты режиссера не интересовали. Из картин, тогда созданных, особо следует выделить «Чрезвычайного комиссара» (1970). Критики, писавшие о фильме, специально отмечали, что «Чрезвычайный комиссар» относится к тому направлению в нашем кинематографе, которое началось «Шестым июля» Ю. Карасика, то есть для ленты была характерна хроникальная манера съемки, стремление к достоверной реконструкции подлинных фактов. Картина повествовала о революционной деятельности двух людей — присланного Лениным в Туркестан со специальными полномочиями Петра Кобозева, который до того занимал пост наркома путей сообщения, и Низаметдина Ходжаева, чудом спасшегося после расстрела четырнадцати туркестанских комиссаров во время мятежа, поднятого командующим вооруженными силами Туркестана Осиповым. В судьбе Ходжаева был эпизод, воспроизведенный в картине: в одиночку, без всякого оружия он отправлялся совершенно открыто в войска курбаши Мадаминбека и склонял басмачей к тому, чтобы они сдались Советской власти.

Стремление реконструировать подлинные факты означало прежде всего, что сами факты следует найти, обнаружить, освоить: Хамраев долгие часы и дни проводил в архивах. Результатом его штудий, помимо «Чрезвычайного комиссара», явился еще и фильм «Без страха» — столь часты и драматичны были упоминания в документах о событиях, аналогичных тем, что пережили герой фильма Кадыр и сбросившая паранджу Кумри. Режиссер занимался иным сюжетом, но эпизод бесстрашной миссии Ходжаева, видимо, крепко засел в мозгу, и следующей работой после «Без страха» стала «Седьмая пуля» — в основе фабулы здесь лежала та же исключительная, напряженнейшая по драматизму ситуация: революционер открыто, не страшась за свою жизнь, отправляется в стан врага. Но насколько по-разному трактована фабула в обеих лентах! В первом случае это строгая пластика кадров, без живописных излишеств, повествование движется неспеша, и весь эмоциональный заряд как будто сосредоточен лишь в слове — оно здесь основное оружие в драматических коллизиях. В «Седьмой пуле», напротив, события — одно поразительнее другого — буквально наваливаются и на персонажей и на зрителя, ситуации

мгновенно меняются, поворачиваются в один момент на сто восемьдесят градусов. Все эти стилистические различия Хамраев по существу вправляет в одну и ту же драматургическую «раму».

«Седьмая пуля», картина начала 70-х годов, впрямую связана с «Телохранителем», фильмом конца 70-х, но уже не словом, не строчкой, а целым эпизодом. В финале «Седьмой пули» командир красной милиции Максумов настигает своего заклятого врага — главаря басмачей Хайруллу. Тот растерял уже все свое воинство, остался один и теперь собирается перейти реку, которая является государственной границей. На другом берегу Хайруллу молча ждет любимая жена. В настигнутого врага Максумов посылает последнюю из своих семи пуль, и Хайрулла, смертельно раненный, еле выбирается из реки, с трудом, из последних сил ползет по береговому склону и умирает у ног жены. В финале «Телохранителя» смертельно раненный басмач Фаттобек, долго преследовавший Мирзо и его пленника, также ползет к ногам любимой жены.

М. Бахтин когда-то настоятельно подчеркивал, что один и тот же человек по-разному проявляется в жизни и в искусстве. Человек в быту и человек творящий — это разные люди. Я не знаю, каков Хамраев в жизни, но сосредоточенность его в искусстве замечательна. Создается впечатление, что, открывая для себя нечто новое —тему, идею, образ, ситуацию, — он начинает «кружить» около своего открытия, движимый властным чувством сосредоточенности, подходит к находке с разных сторон, примеряет самые разнообразные средства, которые художнику поставляет современный кинематограф. Образ же или идея — целостны, они неисчерпаемы в этой целостности и отнюдь не намерены легко поддаться художнику, они монолитны, и своими кинематографическими «инструментами» художник упорно и трудолюбиво, словно кетменем, высекает из них искры познания. А если сосредоточенно работать над монолитом, скалывая с поверхности все новые пласты, то тебе откроются на глубине иные, новые узоры, странные, причудливые структуры. Но кто знает, является ли узор, открывшийся взору художника, наиболее совершенным? Потому работа продолжается, снимаются новые слои, открываются новые узоры, нетерпение, любопытство гложут душу: что там дальше, не обнаружится ли все же со следующим ударом сокровенная структура монолита, его золотое сечение?

В 1976 году Хамраев ставит фильм «Человек уходит за птицами», притчу из «средневековой жизни» о поэте, тонком и возвышенном, которому нестерпимо трудно существовать в мире, где царит зло. Был ли это уход от излюбленных тем? И чем он был вызван? Попробуем показать, что картиной «Человек уходит за птицами» режиссер отнюдь не сошел с проторенной прежними фильмами дороги — он искал для себя нового спутника, искал нового героя. Тут ему оказались нужны, если можно так выразиться, лабораторно чистые условия, и потому он предпочел работать вне своих привычных сюжетов.

В чем состояла новизна обретенного тогда героя?

Центральные персонажи картин Хамраева — люди цельные, люди одной страсти, одной идеи. Эта идея с какой-то поразительной, порой — нестерпимой активностью живет в них, направляет все их поступки, так что многие действия героев зачастую кажутся окружающим алогичными, однако для самих персонажей они глубоко последовательны, поскольку впрямую продиктованы их внутренней идеей. Причем герои эти — не автоматы, не манекены, приводимые в движение авторской волей. Поведение их правдоподобно, жизненно достоверно — они живые люди. Но степень концентрации заключенного в них внутреннего чувства, их «сосредоточенность» необычайно высоки, и в этом персонажи Хамраева родственны своему создателю.

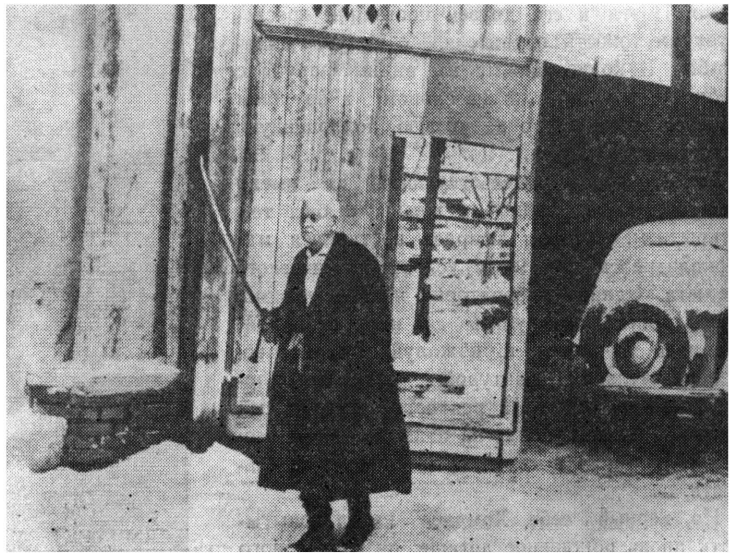
Механизатора Каюма из «Белых, белых аистов» мать упрекает, что тот не женился на девушке, которая, по сговору родителей, была предназначена ему в жены. Каюм отвечает: «Поймите же меня. Я не люблю ее. Не

люблю». Каюм — добрый, мягкий, внимательный к старшим человек. Но превыше всего в нем убежденность, что влечение к другому не может быть навязанным, оно должно возникнуть естественно, и от своей убежденности Каюм не может отступить ни на йоту.

Такова же и Малика, его возлюбленная. Против любви Малики и Каюма восстает весь кишлак. Но несмотря ни на что — несмотря на побои мужа, горестные увещевания родителей, несмотря на враждебность окружающих, Малика не может отступиться от своего чувства.

Ближе к финалу отец Малики — Шукур рассказывает ей историю своей женитьбы. В молодости он влюбился в будущую мать Малики — Мехринисо. Ее отец, противясь браку, потребовал у бедняка Шукура богатый калым. Чтобы добиться руки Мехринисо, Шукур у байских пастухов украл каракулевые шкурки — ровно столько, сколько нужно было на выкуп. Шукура поймали, по обычаю ему должны были отрубить руки, тогда он попросил: «Если вы — люди, оставьте мне одну руку, чтобы я мог обнять любимую. Перед ней я чист». Шукуром столь же властно, как впоследствии его дочерью, двигало внутреннее чувство — в этом оба персонажа действительно родственны: не по документам — по складу души.

Так же страстны, «сосредоточены» и центральные персонажи историко-революционных фильмов Хамраева. Командир Максумов из «Седьмой пули» один идет возвращать свой отряд, уведенный басмачами. Пробравшись в стан Хайруллы, он требует, чтобы ему разрешили обратиться к своему отряду с речью. Его слова, сказанные перед бойцами, как будто не приносят никакого результата — Максумова избивают, бросают в темницу. Но вскоре красного командира освобождают бойцы его отряда — они пошли за ним. Помнится, после выхода картины на экраны иные критики сокрушались относительно немотивированности такого сюжетного хода — полностью проигравший вдруг оказывается победителем по всем статьям. Но ход этот действительно целиком обоснован, если принять во внимание внутреннюю конституцию хамраевских героев. Убежденность Максумова настолько велика, настолько концентрирована, что превратилась почти в материальную



«Триптих». Гуляя — Х. Латыпов

силу и потому добралась, «дошла» до тех, к кому Максумов обращал свое слово.

Внутренняя страсть хамраевских героев имеет свой источник, свою порождающую почву. Таким источником является мечта об иной, лучшей жизни — она расположена или в другом времени, за приближение которого борются Максумов из «Седьмой пули» и Кадыр из ленты «Без страха», или в другом пространстве, куда уходят в финале «Белых, белых аистов» Малика и Каюм.

В той «интермедии», которой в творчестве Хамраева является фильм «Человек уходит за птицами», главный герой — поэт Фарух — тоже предан одной страсти. Картина открывается эпизодом, когда юный Фарух, еще почти мальчик, бежит по улицам кишлака и самозабвенно кричит: «Люди, проснитесь! В горах зацвел миндаль! Проснитесь, люди!». Почва, питающая душевные силы Фаруха, — это «здешняя», теперешняя жизнь, которая повседневно окружает человека, и нужно проснуться, открыть глаза, чтобы увидеть ее красоту. Эта жизнь движется согласно извечным ритмам рождений, цветений, смены поколений, и человек будет счастлив, если полностью сольется с ее величественными ритмами. Такого счастья Фаруху в картине не дано. Поэта и его друзей постоянно преследует жестокость правителя — самодура Аллаяр-бея. В конце фильма мы видим Фаруха с саблей в руке — уже не словом, а оружием борется он за право на чистую, полноценную, естественную жизнь.

Герой, представительствующий от имени теперешней, «здешней» жизни, и был тем открытием, которое Хамраев постарался материализовать в рамках условно-поэтического сюжета. Однако лабораторно чистые условия этого поиска обернулись и иной стороной: Хамраев увлекся, и, пожалуй, чрезмерно, изобразительной фактурой, приемами формального толка. На редкость живописный фильм «Человек уходит за птицами» из-за этого где-то терял в своей сути, в содержательности.

Но, верный себе, Хамраев начал испытывать вновь рожденное детище: он ввел нового героя в излюбленные темы — историко-революционную и «женскую».

●

Прежде всего в «Триптихе» он подверг героя, вернее — героиню, такой проверке: действительно ли имеет она право представительствовать от имени повседневной жизни, от имени ее естественных ценностей?

В прежних фильмах Хамраева героини тянулись к иной жизни, устремлены были за ее будничные, надоевшие пределы, а потому конфликтовали со своим окружением, которое не желало или страшилось такого выхода. У Халимы из «Триптиха» нет оснований враждовать и бороться с людьми своего кишлака, ни они ей, ни она им не предъявляют никакого счета. Напротив, все готовы ей помочь. В самом начале картины женщина приходит к председателю колхоза с просьбой, чтобы ей поручили какое-либо дело — ей, безмужней,

«Триптих». Учитель — Ш. Абдусаламов

необходимо кормить двоих детей. Председатель говорит, что легкие места — на почте, в магазине — заняты, а посылать ее в поле от детей не хочет, но после ухода расстроенной Халимы приказывает доставить ей продукты из колхозного фонда. Женщину внимательно выслушали и в районном женотделе, поручили организовать в кишлаке швейную мастерскую, которую в конце фильма мы видим работающей. Выразителен и динамичен (хотя в целом картине динамики, думается, не хватает, что затрудняет в определенной мере зрительское восприятие) эпизод: к героине, в одиночку месящей глину для нового дома, подбегает хромающий председатель — видно, ранен на фронте, уволен в чистую — и кричит: «Не позорь!». Существовал в узбекских кишлаках обычай — хошар, когда жители добровольно собирались и сообща одолевали какое-либо большое дело. Председатель тоже имеет в виду хошар, но сейчас зима, время, не подходящее для стройки, помощь Халиме окажут летом. Женщина отталкивает председателя и продолжает упрямо месить глину, босая, мерзнущая.

С точки зрения деловой, упрямство ее беспочвенно и бессмысленно. Но она подчиняется своему внутреннему чувству, своей «сосредоточенности».

Хотя в «Триптихе» нет конфликта героини с окружающими, открытого противоборства, тем не менее Халима переживает драму, столь же, если не более, глубокую, чем Малика в «Белых, белых аистах». Ибо Халима не по своей воле ввергнута в противоречие между тем, что она есть — по крайней мере, в глазах людей, ее знающих, и той ролью, которая извечно уготована женщине в жизни. В начале картины, когда Халима приходит к председателю, тот говорит ей с укором: «Не смогла ты удержать мужа». По человеческому своему предначертанию женщина — хранительница очага, ее стараниями и трудами поддерживается в доме душевное тепло, атмосфера взаимопривязанности и взаимоуважения, столь необходимая в микрокосме семьи. Муж самим фактом ухода ставит под сомнение способность Халимы выполнять извечную женскую миссию — может быть, действительно, не сумела она поддерживать тепло в очаге?

Поначалу женщина отказывается в это верить. У Абдуллы не было оснований для ухода, произошла нелепая случайность, какое-то несчастье — наверное, он погиб, а потому и теребит Халима уголовный розыск, чтобы обнаружили, наконец, тело. И тогда всем станет ясно, что не в ней, Халиме, дело, нет никакой ее вины в том что погас очаг, распалась семья. Надежда на возрождение веры в себя рушится, когда женщина видит мужа живым и невредимым на платформе товарного поезда. Ее как будто оскорбили, бросили в лицо жестокое обвинение — значит, действительно ни на что она не годна, раз муж ее покинул.

Позже мы поймем, что Абдулла — человек пустой, пустяшный. Когда жена находит его в геологоразведочной партии, он не чувствует никаких угрызений совести, даже не справляется о доме, о детях, а сразу с каким-то инфантильным бахвальством показывает жене, чему научился в людях. А постиг он, оказывается, да и то не толком, всего лишь глупый карточный фокус. Спрашивать с такого, да и выяснять причины его поступка не стоит — не было этих причин, двигала Абдуллой самая обычная безответственность. И Халима враз понимает это. На предложение мужа остаться, побыть еще немного, женщина твердо отвечает, что ее ждут дети, и уходит. Она действительно и в неизмеримо большей степени, чем ее бездумный повелитель, привязана к семье, к очагу, к дому. Но пусть Абдулла — человек пустяшный, однако именно он ставит Халиму в стыдное положение безмужней жены, женщины, не справившейся со своим естественным предназначением.

Еще раз подчеркнем: конфликт в «Триптихе» не имеет модной ныне социологической окраски, он разворачивается не в коллективе, не в людской общности, а внутри одного бытия, одной женской жизни. Хотя по составу событий может вообще показаться, что «Триптих» — еще один вариант множество раз проигранного в нашем кинематографе сюжета о

покинутой жене, что, поплакав, погоревав, берет, наконец, себя в руки, мужественно борется с безденежьем, старается, чтобы ребятишки не выросли хулиганами, а к концу фильма обретает новое счастье с хорошим человеком, которого сценарист приберегает под конец как награду героине за стойкость. Хамраев подчеркнуто не направляет действие картины в подобное бытовое русло. Драма Халимы разворачивается в ином регистре, она впрямую связана с извечным природным миром, со «здешней» жизнью, и знамением этой связи в картине оказываются две вещи — снег и дом.

Автор репортажа со съемок фильма поражалась стремлению Хамраева фиксировать зимний, снежный пейзаж: ведь снега в Узбекистане мало и держится он недолго. Однако большинство эпизодов «Триптиха» разворачивается на снежном фоне — режиссер своего добился, поскольку он человек упрямый, «сосредоточенный». Однако зададимся вопросом: зачем ему такое обилие снега?

Зима все уравнивает — зеленые берега становятся одного цвета с голубой рекой, все одинаково бело под снегом. Природа теряет свою многокрасочность и многообразие — потому и кажется, что она спит. Все уравнивающий снег в «Триптихе» как будто берет на себя задачу — выразить сон души, апатию чувств героини.

Уход мужа был ударом сильным и незаслуженным, душа застыла в неподвижности, многообразие и пестрота ощущений вдруг задернулись пеленой печали. Благодаря магическому дару, которым обладает искусство, художник отделил эту ровную, застылую печаль от человека, перенес ее вовне, чтобы сделать физически ощутимой, наглядной.

Халима — прямое продолжение прежних страстных героев Хамраева. Сила ее чувств такова, что вся природа им вторит, покорно им подчиняется. В духовной конституции Халимы сказалось то, что режиссер открыл для себя в своем «лабораторном опыте», когда искал героя-реалиста, чья жизнь свершается сегодня, сейчас, в нынешнем времени и пространстве.

В фильме нет того ровного, параллельного соответствия состояния героев и состояний природы, какое существовало, скажем, в «Белых, белых аистах». Там в первом эпизоде фильма возвращались из дальних стран, с зимовий, аисты, и вскоре начиналась любовь Малики и Каюма. А когда влюбленные через год, претерпев мытарства, уходили из кишлака к новой жизни, снова прилетали аисты. Природа ли здесь следовала чувствам героев или они включились в ее ритмы — не столь существенно; важно, что между героями и природой существовал параллелизм. Даже снег там появлялся в одном эпизоде, когда Каюм, избитый двумя ретивыми молодцами, отсутствовал и Малика тревожилась за его судьбу. Снег выражал эту тревогу героини.

Предаваться своей мертвящей печали, лелеять ее и холить у героини «Триптиха» нет возможности — все ее время поглощено повседневными, будничными заботами: нужно возиться с детьми, кормить их, добыть средства к существованию, приглядеть за полубезумной соседкой старухой, отбиться от агрессивных приставаний сельского распутника-сердцееда. Видимо, как раз в делах «здешней», будничной жизни и находит Халима свое спасение. Ибо наступает момент, когда женщина преодолевает печаль, и параллелизм с природой разрывается. Нет, окрестные снега не растаяли, весна не наступила, но Халима стоит среди ровной, снежной, молочно-белой равнины, смотрит прямо в объектив камеры и улыбается.

Тут нужно сказать об исполнительнице этой роли — Дилором Камбаровой, любимой актрисе Хамраева. Он «открыл» ее как актрису — еще школьницей пригласил сыграть юную Кумри в фильме «Без страха». Затем, в «Седьмой пуле» Камбарова сыграла уже главную женскую роль — девушки-ребенка, неукротимой и простодушной Айгуль

Сейчас я хочу сказать о Камбаровой именно из-за улыбки Халимы на снежном поле. Актеров кино принято ценить за их пластичность, за выразительность, фотогению. Редко кто обращает внимание на такой нюанс игры, как улыбка. Но у Камбаровой в этой улыбке та-

«Телохранитель». Султан-Назар — А. Солоницын, Мирзо — А. Кайдановский

кая сила страсти, такая радость освобождения от застылой печали, что снег как будто преображается, словно бы теплеет, кажется мягким, пушистым, даже нежным — словно хлопок, разложенный хозяином для просушки. Улыбка Халимы ощущается как переломный момент в ее жизни. Вскоре женщина решает строить дом.

Гастон Башляр в «Поэтике пространства» целых две главы посвятил символическим значениям, которые имеет в искусстве дом. Общий вывод философа состоит в том, что искусство чаще всего представляет дом как воплощение и средоточие «защищенной интимности», то есть пристанище, прибежище, хранящее от житейских бурь. Чем яростнее бушуют они во внешнем мире, тем приятней и милее кажется дающий укрытие дом. Пожалуй, новый дом Халимы не отягощен подобным семантическим грузом. Его символика совершенно иная. Главное в нем не то, что он есть, стоит и чему-то противоборствует, но то, что он будет создан руками женщины. Дом ощущается как воплощение и олицетворение ее жизненной активности. Когда Халима улыбалась на снежном поле, в ней как будто произошла перезарядка души: апатия, пассивное, мертвящее чувство снялось зарядом энергии, желанием противостоять своей судьбе, доказать всем, что она не сломлена, что имеет право занимать твердое, основательное место в «здешней», теперешней жизни. Старый дом Халимы еще вполне пригоден для жилья, и нет никакого практического смысла в том, чтобы работать одной — жители кишлака готовы ей помочь. Халима не просто хочет слиться, соединиться с этой «здешней», теперешней жизнью, к чему стремился герой предыдущей картины Хамраева; героиня хочет быть в этой жизни величиной творящей, а потому — самостоятельной, самоценной, хочет стать ее равноправным партнером.

Как пишет Башляр, мужчина воздвигает дом снаружи, возводит стены и крышу, но женщина-хозяйка обживает его, «строит изнутри», своей заботой, своим прикосновением «будит вещи в доме». Вновь обретенное внутреннее чувство заставляет Халиму взвалить на себя задачу непомерную — выстраивать дом не только изнутри, но и снаружи, взять на себя не только обязанности хозяйки, но плюс к тому — и обязанности хозяина. Двой-

ной этой нагрузкой Халима доказывает и себе и другим, что она самостоятельна, самоценна и одна может справиться со всеми превратностями судьбы. Отсюда и долгое нежелание Халимы руководить швейной мастерской. Женщина упорно твердит: «Помещение приберу, но руководить не буду». В собственных глазах она пока не имеет на это права: заведовать мастерской — значит вести большой дом, забот с которым гораздо больше, нежели с семьей и детишками, а принять на себя столько хлопот можно лишь тогда, когда веришь, что с ними справишься. Именно строительство дома дает Халиме такую уверенность. И потому призыв режиссера, вложенный в уста одного из персонажей, школьного учителя, призыв снять паранджу с сердца означает: поверь в свои силы, убедись в своем могуществе. Вся показанная в фильме история героини оказывается именно срыванием паранджи с души, внутренним освобождением. И если естественное предназначение женщины в «здешнем», повседневном мире — вести дом, растить детей, то есть в конечном счете — воспроизводить жизнь во всех ее формах, а предначертание мужчины — создавать условия, чтобы изо дня в день, с часу на час течение жизни беспрепятственно продолжалось, то героиня «Триптиха» вдвойне благословенна, поскольку находит в себе силы выполнять и ту и другую миссию.

Кроме Халимы, в картине есть еще два существенных для сюжета женских персонажа — не зря она называется «Триптих». Эти истории по-своему комментируют и высвечивают судьбу Халимы и вместе с тем свидетельствуют, что лента Хамраева — вовсе не бытовая драма и что речь в ней идет вообще о положении женщины в «здешней», теперешней жизни, а не о каком-то частном случае.

Старая Хадича (З. Абдурахманова) — это женщина, которой не удалось выполнить свое естественное предназначение. У нее, по существу, нет семьи — не о ком заботиться, некому подарить радость, отдать душевное тепло. Сын не вернулся с войны, а муж Гулям (Х. Латыпов) отправился в далекий город торговать аккуратно завернутыми в газетные бумажки мандаринами.

Хадича кажется безумной — всем встречным и поперечным рассказывает выдуманные, скорей всего, истории о том, как романтически любил ее Гулям, как самоотверженно добивался руки, как обещал наказать тех, кто Хадичу обидит, — поклялся достать из сундука саблю и расправиться с обидчиком. Миф о собственном прошлом хоть как-то согревает старуху в ее безрадостном существовании, в котором нет самого главного для женщины — заботы о близких, о родных. Высоко на дереве устроила себе Хадича что-то вроде помоста, там и проводит свои дни, ждет, смотрит в даль, словно аистиха, потерявшая стаю. Здесь же, на помосте, Хадича и умирает. Соседи уносят тело, и камера долго снимает электрическую лампочку над помостом и одинокую звезду, сиротливо мерцающую в иссиня-черном небе. Хадича и сама, как эта звезда, затерянная в космосе, ей одиноко и неуютно в огромном мире, где столько добрых и прекрасных людей, но растворились в небытии самые близкие. Немыслимо трогательные рассказы Хадичи — это отчаянная попытка хотя бы у фантазий подзанять немного тепла, которого лишена старуха в действительности.

Сюжетная линия Хадичи не кончается со смертью героини.

Из своего коммерческого вояжа возвращается Гулям с драгоценной, немыслимой по тем временам добычей: он приобрел легковую машину. Вбежав во двор, он и жену приглашает испытать восторг владелицы — но пустой дом отвечает ему молчанием. Тогда, верный своему обещанию, он достает из сундука саблю — чтоб наказать главного обидчика Хадичи, себя самого. Торжественно неся клинок в обеих руках, Гулям отправляется в поле и повторяет отрешенным голосом: «Я иду к тебе, Хадича». Кадры с шествующим Гулямом четко графичны: ослепительно поблескивает клинок, сокрушенный, однако полный решимости движется Гулям. Пластика эпизода такова, будто смотрим мы сцену из японского исторического фильма, снятого

Куросавой или Кобаяси. Вообще, чувствуя, видимо, что линия Хадичи служебна, лишь только комментирует главную, Хамраев стремится здесь к эффектности — и в диалогах, и в пластике, словно добавляя ей значительности, взвинчивая к ней зрительский интерес.

Бледней других выглядит третья «створка» триптиха. Может быть, потому, что психологический материал ее достаточен был для самостоятельной картины, а здесь он ужат и тоже, по существу, комментирует главную линию. А потому прописан, дан пунктирно.

Главной фигурой этого сюжета является заведующая районным женотделом Санобар (Г. Ташбаева). Правда, деятельность ее сколько-нибудь развернуто не представлена, Санобар показана нам преимущественно через свои взаимоотношения с учителем. Он же в картине есть рупор идей автора. Воинственно, словом и делом, отстаивает он именно те мысли, к утверждению которых и стремится фильм. На вопрос Санобар: «Вы верите в идеалы?», учитель отвечает: «Я неисправимый идеалист». Несмотря на все превратности жизни, он стремится жить «среди идеалов»; они для него столь же реальны и ощутимы, как деревья, дома или человеческие поступки. В своей тяге к идеалам он может быть непримирим, а порой и жесток. Мальчишку, своего ученика, которого безобразно постригли, он ставит перед классом, чтоб продемонстрировать — здесь надругались над человеческой красотой, а мальчишка плачет, чувствуя себя униженным.

Санобар влюблена в учителя — постоянно посещает его в школе, преданно смотрит на него своими грустными, широко расставленными глазами. И учителю она небезразлична: Санобар постоянно присутствует в его видениях, которые вплетены в ткань фильма, возвышенно-прекрасная и трогательно-обожаемая. Однако наяву учитель редко отдается во власть чувства — он строг с девушкой и сдержан, а ближе к финалу вообще прячется от своей нежной визитерши — из-под двери, за которой учитель укрылся, видны его ботинки, но буквально в следующем кадре учитель мысленно составляет Санобар взволнованное послание: «Милая, единственная, приезжайте! Нет, лучше я сам приеду!»

Строящая дом Халима прогоняет вернувшс-

«Телохранитель». Фаттобек — Ш. Абдусаламов

гося мужа — он ей не нужен; женщина ощутила, что сил у ней теперь достаточно; все она сама сделает, все одна преодолеет. От Санобар, руководящей женотделом, зависит не только ее единичная, индивидуальная судьба, но и множество других судеб. В этом смысле Санобар есть будущее Халимы, утвердившей себя в жизни, поверившей в свои силы. Чувство же Санобар к учителю кажется тому отступничеством от принятого на себя долга, дезертирством, минутой слабости. А посему он, жесткий максималист, несмотря на то, что ему самому нравится Санобар, стремится настроить ее на выполнение долга.

Такое понимание этой сюжетной линии сложилось у меня, а поскольку она дана пунктирно, мотивировки поступков и решений не представлены развернуто, трудно судить, прочитана ли эта линия мною в полном соответствии с режиссерским замыслом.

Две «боковые» створки триптиха близки между собой, несмотря на то, что изображенные здесь фигуры совершенно различны — и по возрасту, и по воспитанию, и по своему общественному положению, и по судьбе. Но все-таки родственны, ибо одинаково нуждаются в ком-то, чтобы обрести полноту существования, занять свое твердое и прочное место в жизни. Ни у Хадичи, ни у Санобар нет того, что является как бы родовым признаком хамраевских героев — силы, интенсивности внутреннего чувства, — тех качеств, что в трудных условиях личного конфликта помогли Халиме не только выстоять, но и выработаться в личность.

●

Видно, что над «Триптихом» режиссер работал с удовольствием. Здесь в каждом кадре чувствуется незримое присутствие людей, картину создававших. Типичные, в общем, ситуации, из которых состоит фильм, даже самые драматичные, этим присутствием как бы подсвечены, смягчены, темперированы; на персонажей и предметы как будто ложатся трепетные, легкие рефлексы — не света, но любовного авторского чувства. И кажется, что существуют персонажи не в реальных обстоятельствах узбекского кишлака, но в какой-то нежной дымке, эфирными волнами вливающейся в кадр откуда-то со стороны камеры. Чтобы по достоинству оценить фильм, нужно настроиться на это эфирное излучение, ощутить его, погрузиться в него, не прекословя. Такая настройка — вещь тонкая, не каждому она удается.

В этом смысле «Телохранитель» материальнее, жестче, графичнее, я бы даже сказал — грубее. В отличие от «Триптиха», где нас приглашали погрузиться в атмосферу, струящуюся в узком пространстве между камерой и полем ее зрения, здесь зрительское внимание властно направляется авторской волей. Может быть, потому «Телохранитель» более доходчив, более удобен для восприятия. И сами приключения, и манера их подачи берут зрителя в плен, решительно им завладевают.

При такой эффектной подаче сюжета от зрителя запросто может ускользнуть хитроумный маневр Хамраева, сценариста и режиссера этой картины. Состоит он вот в чем. В приключенческой беллетристике персонажи всегда строго расклассифицированы на добрых и злых или, говоря проще, — на врагов и «наших». Такая классификация полностью и безотказно работает в «Телохранителе», потому он и способен восприниматься как добротный приключенческий фильм. Мы сразу понимаем, что проводник Мирзо (А. Кайдановский) — «наш», а его пленник Султан-Назар (А. Солоницын) и главарь басмачей Фаттобек (Ш. Абдусаламов) — враги.

Замысел режиссера заключается в том, что на эту традиционную классификацию, ни в чем ей не противореча, он накладывает другую, совсем не традиционную. В ней основную, центральную позицию занимает опять-таки Мирзо, но он уже не просто «наш», но человек, выступающий от имени реальной жизни. По отношению к этой позиции, вернее — по степени удаления от нее, оцениваются иные протагонисты сюжета — Султан-Назар и Фаттобек.

Этой классификации служат, ее подкрепляют и обосновывают и те причины, из-за которых в фильме идет борьба.

В приключенческих фильмах вражда происходит вокруг чего-то конкретного — из-за ма-

териальных ценностей, из-за необходимости добыть важную информацию. В «Телохранителе» два объекта, вокруг которых кипят страсти, материальны и нематериальны одновременно. Одним из них является слово. Вдохновленные речами Султан-Назара банды басмачей идут жечь и убивать. Речи Султан-Назара следует либо прекратить, либо повернуть на добрые дела — чтобы он агитировал за прекращение грабежей, разбоя и братоубийственной войны. Потому и ведут пленника в Душанбе. Слово, держателем которого является Султан-Назар, есть творящее, движущее людей слово. При всей своей нематериальности оно оказывается силой действенной, ощутимой.

Другой предмет, вокруг которого бушуют страсти, — это тамга, неправильной формы металлическая бляха с выбитыми на ней узорами. Тамгу носит на шее Султан-Назар, она является символом, знаком, гарантией его высокой власти. Когда Султан-Назар на короткое время попадает пленником в лагерь басмачей, то стóит ему показать тамгу и одноглазый бандит, нахально ухмылявшийся в лицо Султан-Назару, падает ниц. За тамгой и охотится Фаттобек, однако не решается отобрать ее силой, изобретает всяческие уловки, вроде обещания жениться на дочери Султан-Назара — юной Заренгиз.

Как уверяют энциклопедии, тамга была когда-то предметом, чрéзвычайно распространенным в государстве монголов. Тамгу выдавали как свидетельство того, что путник, переходящий из одной области в другую, уплатил пошлину. Вместе с тем у кочевых народов тамга обозначала принадлежность к определенному роду. Узором с тамги клеймился, например, скот для обозначения того, что он есть собственность данного рода. Позже тамга сделалась знамением отдельных людей, а не всего рода, и в этом смысле соответствовала гербу или печати. Скажем, Тамерлан имел свою собственную тамгу, где изображены были три круга в виде розетки.

По ходу действия тамга приобретает смысл особый, отнюдь не связанный ни с одним из трех вышеперечисленных значений. Например, Фаттобек, страстно ее жаждущий, обещает своей любимой жене Айбаш: «Ты будешь царицей Азии». Такую власть — почти над всем континентом — даст тамга.

Великий властитель Тамерлан обладал своей

«Телохранитель». Кадр из фильма

личной тамгой — знак власти лишь прилагается к человеку, имевшему в руках реальную, действительную власть. В «Телохранителе» тамгу хотят отобрать как вещь на большой дороге, вроде она кошелек или дорогой халат. Значит, власть «приложена» не к человеку, но к вещи, которой все равно, кому принадлежать. Выходит, что, захватив тамгу, Фаттобек получил бы не реальную власть над какой-то конкретной областью или страной — он получил бы возможность, фикцию, идею власти, которая может стать материальной силой, если в нее поверят массы. Но, с другой стороны, захватив в свое нераздельное пользование идею власти, человек может тешить такой добычей свое сердце, может ощущать себя повелителем материков и континентов, а то и всего земного шара.

Получается, что оба предмета, из-за которых идет борьба, прямо противоположны по своему характеру: слово имеет материальную силу, а за тамгой скрывается идеальная фикция. Но как бы то ни было, оба предмета принадлежат Султан-Назару, находятся в его владении. Обладание ими возвышает Султан-Назара над обычной жизнью, отторгает от будничной суеты — мелкой в глазах идеолога. Он с гордостью говорит Мирзо, когда тот показывает ему кровавые следы убийств и разрушений, оставленных басмачами: «За всю войну я не сделал ни одного выстрела. Мое оружие — слово». Султан-Назар в собственных глазах принадлежит к иной сфере, нежели простые исполнители его предначертаний; ему нет дела до того, что его слово обернулось смертями и разбоем.

Тем самым обладатель тамги и слова в иной, нетрадиционной классификации становится антиподом Мирзо, человека органически связанного со «здешней», теперешней жизнью. Мирзо — горец, охотник, он вдоль и поперек исходил свой суровый край, знает здесь все места, все тропинки, множество раз попадал в опасные ситуации и научился с ними справляться. Подобные фигуры чрезвычайно распространены в приключенческой беллетристике, в литературе об экзотических странах. Но если бы Мирзо обладал только этими качествами, в лучшем случае он мог бы претендовать на роль приятеля главного героя, отстаивающего идеалы. Но Мирзо в фильме — не только проводник в буквальном смысле слова, он — проводник идеалов, он борется за то, чтобы спокойно текла повседневная человеческая жизнь. Ради этого ведет он Султан-Назара в Душанбе, терпя лишения и превозмогая опасности.

В следовании своей цели, которая стала его внутренним заданием, Мирзо — и это убедительно подчеркивает А. Кайдановский — несгибаем, стоек, как и другие страстные герои Хамраева. Знаком его связи со «здешней», теперешней жизнью является отложенное на время похода в Душанбе строительство дома. Но подобное намерение — не единственное в фильме свидетельство такой связи. В самых опасных перипетиях на помощь Мирзо приходят друзья — пастухи, земледельцы; они и жизнью готовы пожертвовать, чтобы Мирзо успешно завершил свою миссию. Делают это они не только ради самой миссии, но и ради Мирзо, поскольку узы их зиждятся на отношениях товарищества, добрососедства, взаимовыручки. Даже в таких людях, как слуга Султан-Назара Сайфулло, горец умеет найти нечто вызывающее уважение и сочувствие.

Сайфулло (С. Зияутдинов) — раб, причем — в буквальном смысле слова: когда-то его предки были проданы семье Султан-Назара; рабство как бы досталось Сайфулло по наследству. Вместе с тем — он патетический раб: против своей доли не восстанет, даже не ропщет, а напротив — самозабвенно служит господину и горд этим. В полноте чувств Сайфулло кричит в окружающее пространство: «Слышите, горы! Я никого не боюсь, только своего повелителя Султан-Назара!». Сайфулло добр, покорен и чувствителен — в минуту откровенности он рассказывает Мирзо о своих пятерых детях, о том, какой радостью и нежностью наполняют они его родительское сердце. Султан-Назар и Мирзо видят Сайфулло по-разному. Для господина он лишь орудие, инструмент, облегчающий жизненные неудобства и невзгоды. Инструментом этим он не особенно дорожит, однако. На готовом обрушиться висячем мосту, который перекинут через ущелье, Султан-Назар отталкивает раба, чтобы самому спастись, и тот летит

Живопись Суйменкула Чокморова

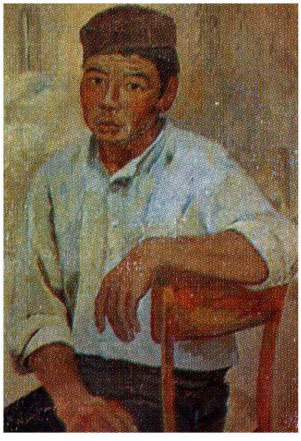
Фото А. Федорова

Женщины Исфары

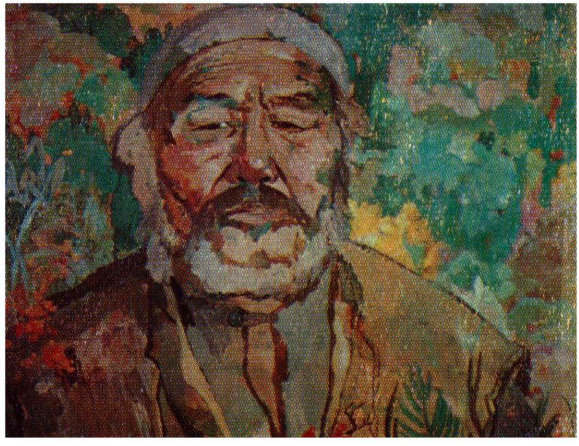
Осень

Дом, в котором я родился

Портрет молодого артиста



Портрет заслуженного артиста РСФСР, народного артиста Тувинской АССР Максима Мунзука в роли Дерсу Узала



Портрет народной артистки Киргизской ССР А. Джанхорозовой

Голубой Иссык-Куль

Лето в горах

Кинематографисты

в пропасть, погибает. Горец воспринимает Сайфулло совсем иначе. Не считаясь с трудами и опасностью, Мирзо спускается в пропасть, чтобы освободить застрявшее в отрогах горы тело несчастного — пусть оно упадет в реку, та вынесет тело к людям, и они похоронят Сайфулло как подобает. Мирзо видит в нем не раба, не низшее существо, а равного себе — любящего и страдающего человека, а потому и достойного человеческих почестей.

Фаттобек в нетрадиционной классификации Хамраева оказывается как бы «единицей без места», или скорее — величиной, стремящейся разрушить стройность данной классификации. Фаттобек не занимает какой-либо твердой позиции — это мелкий узурпатор, жаждущий любым способом проникнуть в таинственные сферы, где управляют судьбами мира. У Фаттобека нет твердых, основательных черт характера, им движут два вожделения: жажда заполучить тамгу и преклонение перед женой Айбаш. Она из рода волхвов, шаманов и сама умеет гадать, а потому кажется Фаттобеку носительницей мудрости, тайного знания, избранницей, возвысившейся над простыми смертными. Айбаш для Фаттобека имеет еще и ценность амулета, гарантирующего удачу во всех делах.

Фаттобека играет Шавкат Абдусаламов, художник-постановщик обеих картин (Абдусаламов исполнил роль учителя в «Триптихе».) Различие между обоими образами, им созданными, разительно — это два совершенно непохожих человека, настолько они отличаются по пластике, по внешнему виду. Учитель строг, подтянут, иногда даже суховат в обращении, каждое слово его значительно, словно содержит сгусток какой-то невидимой, но ощутимой силы. Фаттобек — полная противоположность учителю, нет в нем ни подтянутости, ни собранности. На всех поступках и жестах Фаттобека лежит некий налет инфантилизма. Не догнав фургон, который увозит Мирзо и его пленника, а главное — тамгу, Фаттобек истерично топает ногами и готов расплакаться, как мальчишка. Он антипод положительных героев Хамраева. Теми двигает властное внутреннее чувство, но одновременно они обладают и силой, способной это внутреннее чувство реализовать, воплотить в жизнь. Фаттобеком движут безумные и безнравственные страсти, он паяц, марионетка, страстями управляемая. Эту марионеточность, человеческую нереализованность точно передал Абдусаламов. Здесь он убедительнее, нежели в роли учителя, идеального, едва ли не «голубого» героя, чья глубоко скрытая внутренняя жизнь так и осталась для нас тайной за семью печатями.

Наличие двух классификаций в фильме соответствует двум его сюжетам — они текут параллельно и не противоречат друг другу. Первый из них, внешне фабульный, — это традиционный приключенческий сюжет, где «наши» с фатальной неизбежностью побеждают врагов. Второй сюжет, внутренне-психологический, состоит в том, что противники Мирзо постепенно осознают: позиция горца — наиболее реальна и непоколебима, потому что он связан с повседневной, «здешней» жизнью, представительствует от ее имени. Он не витает в эмпиреях, как Султан-Назар и Фаттобек.

Наиболее последовательно этот процесс осознания разработан в линии Султан-Назара. Идеолог басмаческого движения, держатель слова, аристократ, привыкший существовать в сфере идей, попадает в условия, для себе необычные. Горец везет его в простой повозке, заткнув рот кляпом, связанного — и это невыносимо унизительно для Султан-Назара. Он даже пытается задушить Мирзо, когда за повозкой гонятся басмачи. Потом группа поднимается в горы, вершины которых покрыты снегом. Воспользовавшись тем, что проводник заснул, Султан-Назар бежит по снежному плато, увязая в снегу, теряя силы, замерзая. Невыносимо уставшего, обессиленного Султан-Назара и настигает Мирзо. Пленник кричит: «Ненавижу! Душить вас надо, рвать, жечь, чтоб сгинули без потомства!». И еще несколько раз, исходя злобой, повторяет: «Ненавижу!» В его словах звучит не только презрение аристократа к плебеям, но и подспудное, мучительное ощущение, что он, идеолог и вождь, в конце концов оказался просто человеком, страдающим от холода и голода, что он слаб и беззащитен перед лицом суровых гор. Именно снег (вспомним

«Триптих») низводит Султан-Назара с его идеологических, аристократических высот, уравнивая с простыми смертными.

Еще сильнее мотив уравненности звучит в другом эпизоде. Мирзо и его пленник по веревке перебираются через пропасть. Где-то неподалеку от другого края пропасти Султан-Назара покидают силы. Судорожно уцепившись за веревку, он висит над бездной, не способный сделать ни одного движения.

Анатолий Солоницын, играющий Султан-Назара, прекрасно проводит эту сцену. В его глазах читается не страх смерти, а какое-то безграничное удивление: он, могущественный Султан-Назар, чье слово двигало массами людей, оказался просто телом, состоящим из непослушных мышц, телом, которое, повинуясь физическим законам тяготения, как и любой другой предмет, сейчас полетит вниз и разобьется о камни.

Подобное же ощущение приходит и к Фаттобеку в последние минуты его жизни. Это даже не сознательная мысль, а какой-то проблеск подсознания, инстинктивный жест. Смертельно раненный, с размозженной камнем головой, он долго и упорно, в судорожном каком-то, змеином движении подползает к ногам жены. Проницательная Айбаш, дочь колдуна, всегда давала Фаттобеку мудрые советы, удерживала и предостерегала от опрометчивых шагов. Но сейчас он ползет не к мудрой Айбаш, которая связывала его с реальностью, но к бесконечно дорогому существу, которое утешит, пожалеет, согреет, как мать или возлюбленная.

В романе Германа Гессе «Игра в бисер» один из персонажей, магистр Александр, говорит главному герою Иозефу Кнехту о «хорошей центрированности» иных людей, что позволяет им «без всяких трений и затрат энергии включаться в ритм системы». Другие люди располагают не меньшими способностями, силой воли и прочим, но у них «ось «я» не проходит точно через центр», и потому человек «растрачивает половину своих сил на эксцентрические усилия, которые изнуряют его самого и мешают всем окружающим».

Трансформация, произошедшая с Султан-Назаром и Фаттобеком, вызвана тем, что оба они не «центрированы» в системе нового мира. Султан-Назар своим положением идеолога и аристократа исторгнут из реального движения этой системы. Фаттобек, находящийся во власти вожделений, ослепленный ими, тоже оказывается «вне центра». Только Мирзо является в высшей степени «центрированным», поскольку неразрывно связан с извечной, естественной жизнью, которая протекает «здесь» и «теперь», и именно она — по логике хамраевской картины — проходит через центр мира. Мирзо — строитель дома, вот истинное его призвание, и в фильме эта мысль получает и символическое, и конкретное воплощение.

Победу Мирзо признают враги. Когда совсем потерявшего силы Султан-Назара Мирзо тащит на своих плечах, то неожиданно слышит его смех. «Я смеюсь над тем, — объясняет идеолог, — что так много умных людей не могут справиться с одним горцем». Осознав моральную победу телохранителя, Султан-Назар делает окончательный выбор. Когда в финале Мирзо и Фаттобек сошлись один на один, вступили в рукопашную схватку, Султан-Назар разбивает камнем голову своему сторонику, басмачу. Он понимает, что тамга, знак могущества в руках ослепленного идеей власти Фаттобека окажется источником несчастий. И в последнем эпизоде картины Султан-Назар вешает тамгу на шею проводнику.

Жест этот многозначен. Возможно, Султан-Назар отдает тамгу, потому что оказался на территории, где она уже не имеет никакой силы, превратилась в ненужную бляху. Но вместе с тем жест Султан-Назара говорит об уважении к горцу, о признании того, что он обладает действительной, неформальной властью над жизнью, поскольку именно он — плоть от плоти ее.

Алла Золотухина

Наш великий соотечественник

«ВСПОМИНАЯ МЕНДЕЛЕЕВА»
Сценарий Б. Борисова. Режиссер А. Косачев. Оператор О. Згуриди. Композитор Ш. Каллош. «Центрнаучфильм», 1981.

Какими средствами воссоздать на экране портрет великого ученого, чтобы отсвет его гения коснулся нас, сегодняшних, чтобы фигура предстала в своей крупности, в истинной силе таланта, в широте дерзаний? Как приблизить личность, пора деятельности которой отстоит от нынешнего времени более чем на столетие?

Дмитрий Иванович Менделеев... Автор периодического закона химических элементов, гениальный ученый, совершивший, по словам Ф. Энгельса, научный подвиг, применив «гегелевский закон о переходе количества в качество» [1]. Блестящий физик, талантливый исследователь в области гидродинамики, метеорологии, геологии, многих разделов химической технологии, автор фундаментальных трудов в области экономики, сельского хозяйства, народного просвещения... Его классические «Основы химии», по свидетельству основателя научной школы металловедения академика А. А. Байкова, — это «памятник, который по силе своего замысла, по совершенству выполнения и глубине мысли является таким же величайшим проявлением человеческого гения, как «Божественная комедия» Данте, как «Страшный суд» Микеланджело, как 9-я Симфония Бетховена...» [2]

Если бы авторы картины о Д. И. Менделееве — сценарист Б. Борисов и режиссер А. Косачев, захотели ограничиться научно-документальным очерком об ученом, им с лихвой достало бы материала: о Менделееве написано немало книг, широко изданы его собственные труды, не сложно было бы найти людей, которые смогли бы приобщить массового зрителя к характеру, сути научных изысканий Дмитрия Ивановича. Создатели фильма, однако, пошли другим путем. Они решили раздвинуть привычные рамки научно-популярной ленты, воссоединив документальность рассказа с возможностями игрового кино. Мемуарные высказывания родных, близких, коллег, учеников, друзей Д. И. Менделеева «оживают» в устах артистов — исполнителей соответствующих ролей. Современники замечательного русского ученого делятся со зрителями воспоминаниями, доносят до нас драгоценные крупицы своих впечатлений.

Прием интересный, многообещающий, хотя в чем-то и рискованный, ибо требует от режиссуры и актеров не просто искусной реставрации событий — исполнители должны суметь убедительно п р о ж и т ь запечатленный на экране миг, заставить нас ощутить т у среду, т о время. Скажем сразу: не всем в равной степени это удается, но в целом эксперимент себя оправдал, он не только позволил привнести в фильм особую эмоциональность, а и значительно обогатил наши представления о Д. И. Менделееве. В заинтересованных, разносторонних, взволнованных свидетельствах современников вырисовывается живой портрет великого ученого, захваченного страстью научных исследований, раскрывается яркая человеческая личность, остро воспринимавшая все, что имело значение для судеб родины. Патриот, деятельность которого отмечена неподдельной любовью к Отечеству, к своему народу, Менделеев всегда работал над тем, чтобы способствовать выходу России в число передовых стран мира.

Годы безвозвратно уносят с собой драгоценные подробности, ощущение неповторимой личности. Это беспокоило и Владимира Ильича Ленина. Он советовал тем, кто общался с Менделеевым, обязательно записывать и обнародовать свои впечатления. Ни одна черта из жизни Дмитрия Ивановича, говорил Владимир Ильич Ленин Бонч-Бруевичу, не может быть забыта и представляет общественный интерес.

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 14, с. 530.
[2] Байков А. А. Собр. трудов, т. 2, 1948, с. 505.

В фильме — множество событий из жизни Д. И. Менделеева, поразительные открытия и поиски, радости и огорчения, сложность семейных перипетий. Через призму жизненного пути и научных исканий ученого происходит и диалектическое осмысление времени, эпохи. Сюжет фильма строится на исследовании личности — сложной, многогранной, не поддающейся однозначным определениям.

Каков принцип этого исследования?

В основе каждого воспоминания лежит личностное понимание, личностная оценка ученого. Главным в этой оценке остается опыт индивидуального общения. Сталкивая мнения, дополняя, развивая их (что и является основным композиционным приемом), авторы фильма стремятся к обобщению — из отдельных штрихов, деталей, зарисовок складывается определенный образ, хотя сам Менделеев и не появляется в фильме.

Первое прикосновение к биографии ученого происходит в прологе картины. Перед нами — актер Л. Оболенский в роли академика Дмитрия Петровича Коновалова, которому предстоит повести рассказ о своем соратнике, учителе, друге.

Петербург конца минувшего века... По набережной Невы идет человек, убеленный сединой. Идет медленно, погрузившись в раздумья. О чем он думает, что вспоминает?

— Как давно это было... в августе тысяча восемьсот пятидесятого года, — звучит за кадром его голос, — в Петербурге можно было увидеть совершенно безвестного юношу из далекого Тобольска, которого привезла сюда мать, страстно желавшая дать ему образование... Юношу звали Дмитрий Менделеев.

А затем — мемориальный кабинет Д. И. Менделеева в Ленинграде. Массивный письменный стол, книжные шкафы, на стенах — гравюры, картины, фотографии. Все хранит память о великом ученом. И живые ростки этой памяти, дыхание этой атмосферы — в образе, создаваемом Л. Оболенским. В самой внешности актера, его манере говорить, размышлять, думать — удивительная сопричастность тому времени, когда столь ярко заявил о себе талант русского ученого. Собственно, актер отсутствует, на экране — в этом не возникает сомнений — человек, действительно хорошо знавший Менделеева, человек, близкий ему по духу, по убеждениям... Личность! И это сразу рождает доверие к кинорассказу, становится его камертоном.

Дмитрий Иванович Менделеев вступил на научное поприще в то время, когда устанавливались самые основы современной химии, учение об атоме и молекуле, когда создавалась теория строения органических соединений. Менделеев привлек к периодическому закону внимание химиков всего мира на много лет вперед. Своим открытием он способствовал появлению замечательных исследований в области изучения химических элементов — они позволили раскрыть тайны строения вещества.

О значении научной деятельности Менделеева, о его поглощенности наукой, о великом труженике, без устали работавшем на благо родины, — воспоминания академика В. Е. Тищенко, бывшего с 1884 года ассистентом у Д. И. Менделеева, одного из основателей его музея, автора первого сравнительно подробного исследования жизни и деятельности ученого; академика А. А. Байкова; профессора А. Н. Бекетова; сотрудников Главной палаты мер и весов А. В. Скворцова и О. Д. Озаровской. Прежде всего отмечаешь попытку передать цельность и целеустремленность личности Д. И. Менделеева, желание показать бескомпромиссность его натуры, его глубокую причастность — человека и ученого — к явлениям и событиям общественно-политической жизни той поры. В воспоминаниях очевидцев все играет существенную роль: и сообщение старшей дочери Менделеева Ольги Дмитриевны Менделеевой-Трироговой (А. Шуранова) о том, с какой болью принял отец известие о начале русско-японской войны, и повествование академика Д. П. Коновалова об атмосфере на лекциях замечательного ученого в Петербургском университете, и удивительно проникновенный рассказ А. В. Скворцова, сотрудника Главной палаты мер и весов (Н. Сергеев), сочетающий объективность взгляда на характер Менделеева и глубочайшее уважение

«Вспоминая Менделеева». Д. И. Менделеев. Портрет работы художника И. А. Ярошенко. 1886 г.

к Дмитрию Ивановичу, сумевшему и казенное учреждение, управляющим которого он являлся, сделать лабораторией творчества...

Вся жизнь Д. И. Менделеева — это непрерывный труд, направленный на процветание родины. Он признавался своим близким, что первая его служба родине — это наука, вторая — просвещение, третья — промышленность. Все эти три службы он выполнял исправно, почитая их смыслом своего существования. Впрочем, слова «исправно выполнял» вряд ли уместны по отношению к Дмитрию Ивановичу. Здесь напрашивается совсем другое определение, хотя, как можно судить из рассказов современников, четкость, точность в работе были теми качествами, которыми обладал сам Менделеев и которых он категорически требовал от других. Одержимость — вот что было присуще Менделееву, устремленному к познанию истины...

Она угадывалась в самом облике ученого. Необычность этого облика — большая медвежья голова, длинные пряди волос, умные мечтательные глаза — завораживала художников. Многие пытались писать Менделеева: Репин, Крамской, Ярошенко... Однако работа не у всех ладилась, рассказывает Ольга Дмитриевна. Крамской несколько раз за сеанс смывал на портрете глаза, цвет и выражение которых ему не удавалось схватить.

«Пожалуй, ни один портрет Дмитрия Ивановича не назовешь вполне удачным, — продолжает разговор сидящая за столом Анна Ивановна, вторая жена Менделеева (Е. Козелькова), — его наружность, наружность какой-то другой эпохи, было, видно, трудно выразить... Андрей Белый называл его Савоафом... Итальянцы находили у него сходство с Гарибальди...»

Выразительность внешнего облика ученого отражала его внутреннюю незаурядность, своеобычность натуры. Кадры, в которых дочь и жена рассказывают о том, как выглядел Дмитрий Иванович, какое впечатление он производил на окружающих, не просто проникнуты родственной любовью, в них — восхищение гениальностью натуры Менделеева. Пожалуй, здесь берет начало поэтическая манера повествования, поддерживаемая на протяжении фильма усилиями режиссуры, актеров, оператора О. Згуриди. Последний многое сделал для того, чтобы связать незримый портрет ученого, его истинно русскую натуру с обаянием природы средней полосы России

Многие воспоминания связаны с Бобловым, имением Менделеева. Дмитрий Иванович любил его поля, леса, луга... Любил не только любовью созерцательной, но и деятельной: здесь он увлекся сельскохозяйственными экспериментами, доказав на опытном поле (впервые в России) необходимость применения минеральных и органических удобрений.

Бобловское имение рождает и воспоминания о сложных семейных перипетиях Менделеева — неудачный первый брак, любовь, уход из семьи, вторичная женитьба, увы, также не принесшая ему настоящего счастья... В фильме об этом говорится с несомненным тактом и сочувствием. Удачно выбранная натура — луг, неподалеку от которого прячется река, поляна, частично заросшая густым кустарником, дорога у пруда под раскидистой ивой — помогает создать настроение тихой грусти. А чередование воспоминаний во времени: утро сменяется днем, день — сумерками, как бы подчеркивает характер перемен, поджидавших Дмитрия Ивановича в личной жизни.

Кадры натурны органично входят в повествовательную ткань фильма, знакомящего нас не только с общественной и научной деятельностью Менделеева. Ответственная драматургическая функция возложена на образ дочери, Ольги Дмитриевны, — ведь именно она знакомит нас с жизнью Дмитрия Ивановича, протекавшей в домашнем кругу, говорит о его привычках и пристрастиях, о характере его общения с людьми, об удивительной любви к детям, о редкой отзывчивости и беспристрастии отца, о той помощи, которую он оказывал многим. Все это снято и сыграно лирично, но строго, без тени сентиментальности, столь не свойственной отношениям, сложившимся у Дмитрия Ивановича со своими детьми. Не случайно вошли в фильм горьковато-печальные воспоминания Ольги Дмитриевны о последней встрече с родителем в мае 1906 года. Уезжая в Москву и прощаясь с отцом, Ольга Дмитриевна увидела на его глазах слезы. Ей хотелось броситься к нему, обнять еще раз, но, зная, что Дмитрий Иванович не любит подобных излияний чувств, она сдержалась. Увы, дочери уже не привелось больше свидеться с отцом: через несколько месяцев Менделеев скончался.

Дмитрий Иванович был человеком скромным, не терпевшим никаких эффектных выражений признательности и уважения к себе. В этом убеждает рассказ о последней лекции Менделеева, когда он попросил студентов не сопровождать своего ухода аплодисментами, а молча покинуть университетскую аудиторию. А ведь педагогическая деятельность неотъемлема от личности Менделеева, была горячо им любима, проблемы образования он рассматривал как самые насущные! Дмитрий Иванович, воспитавший не одну тысячу учеников, постоянно указывал на несоответствие тогдашней так называемой классической системы образования нуждам народа. Он широко смотрел на задачу школы, говоря, что «основное назначение русского образования должно быть жизненным и реальным» [3].

Менделеев в 31 год защитил докторскую диссертацию и был избран профессором Петербургского университета. Именно ему, покидая университетские стены, доверил читать курс общей химии профессор Воскресенский. «И тут, — лукаво улыбаясь, рассказывает Д. П. Коновалов, — Дмитрий Иванович пришел к выводу, что все существующие учебники не годятся для студентов. Устарели. Не откладывая дела в долгий ящик, он подготовил первую часть нового учебника...» И дальше, из уст того же академика Д. П. Коновалова, мы узнаем, как во время работы над второй частью учебника произошла заминка, которая неожиданно обернулась великим прозрением — знаменитой менделеевской таблицей.

В форме живого, доступного пониманию каждого рассказа академик преподносит зрителю значение периодической системы, ставшей путеводной звездой для множества новых творческих исканий и научных исследований.

Впрочем, периодическая система Менделеева сыграла однажды несколько необычную роль. В конце восьмидесятых годов, когда студен-

---

[3] Цит. по кн.: Архангельский А. Г. Менделеев, его научная и общественная деятельность. Брянск, 1907, с. 11.

ческие волнения приняли самый драматический характер, ректора университета профессора Бекетова вызвал к себе тогдашний петербургский генерал-губернатор. Дмитрий Иванович Менделеев решил поехать вместе с ректором: «Одному вам с ним не справиться». «И в самом деле, — рассказывает с экрана Бекетов — Б. Фрейндлих, — генерал встретил нас фельдфебельским криком, угрожал, что не только студентов, но и профессоров сотрет с лица земли... И тогда его перекрыл мощный менделеевский бас: «Да как вы смеете мне грозить? Вы кто такой? В своем невежестве вы не знаете, что имя Менделеева навеки вписано в историю науки. Что такое периодическая система? Отвечайте!..» Генерал-губернатор, видимо, не имел никакого понятия о периодической системе. Это его смутило... Ну и разговор закончился торжеством науки...».

Иной финал у истории, поведанной зрителям профессором В. Е. Тищенко (Н. Гринько). В марте 1890 года студенты обратились к Менделееву с просьбой передать их петицию министру народного просвещения Делянову. Дмитрий Иванович, хотя и не разделял всех студенческих требований, согласился взять на себя эту миссию. Однако министр не принял Менделеева и вернул обратно петицию со своей резолюцией через секретаря. Отказ в такой форме, естественно, был расценен как оскорбление, и Менделеев тут же подал в отставку. Своего решения, несмотря на то, что к нему обратился Совет университета в полном составе, Дмитрий Иванович не изменил. Он не смог смириться с административной косностью царского режима, не счел для себя возможным продолжать работу в губительной реакционной атмосфере. Фильм, подчеркнув весь драматизм этой ситуации, представил не просто частный факт из биографии ученого — заставил ощутить политическую обстановку того времени, властвовавший тогда дух ретроградства и охранительства.

С такой же очевидностью подтверждало разгул реакции другое позорное событие, случившееся десятилетием ранее: Менделеев, светоч отечественной научной мысли, не был избран в члены Императорской академии наук!

Фильм вводит зрителей в круг научных интересов Д. И. Менделеева, знакомит с его разработкой проблем, связанных с развитием различных отраслей промышленности, с его экономическими трудами... Поистине удивительна обширность взгляда ученого на науки, не знающего никаких перегородок, объединяющего самые разные отрасли знаний. И столь же удивительны его мужество и смелость — опять же во имя науки!

В картине об этом свидетельствует любопытный эпизод — полет Дмитрия Ивановича на воздушном шаре 7 августа 1887 года во время солнечного затмения. Разговор о памятном событии начинает Д. П. Коновалов — его лицо оживляется, загораются глаза; человек словно сам переносится в прошлое, восстанавливая в памяти подробности. А потом профессор Тищенко, перелистывая «Русские ведомости», читает статью В. А. Гиляровского, наблюдавшего полет: «...мало кто замечал угрозу предстоящего полета — веревочные сети намокли от дождя, и шар наполовину лишился подъемной силы. Я успел шепнуть Дмитрию Ивановичу, что шар, по-моему, не взлетит... Он обернулся ко мне с укоризной: «Вы видите, сколько людей следит за нами? Ждут наших испытаний? Как я могу подорвать их веру в науку?»

По словам Гиляровского, Менделеев, проявив исключительную настойчивость, поднялся в воздух один — намокший шар не позволил поднять двоих. Вторым «претендентом» был молодой поручик лейбгвардии саперного батальона А. М. Кованько, но поскольку лишь Менделеев мог провести необходимые научные исследования в момент полета, то Кованько, наскоро дав профессору инструкции по управлению воздушным шаром, пришлось уступить. И Менделеев, совершенно не умевший обращаться с воздушным шаром, взлетел в воздух! Более того: проявил редкостную выдержку, когда заклинило клапан, регулировавший высоту полета.

Вера в науку, самоотверженное и бескорыстное служение ей, неудержимое стремление познать тайны и законы природы, диалектику общественных явлений — эти качества гени-

ального русского ученого фильм утверждает как основополагающие. Утверждает его гражданские, патриотические чувства. Утверждает силу и красоту человеческой личности. «Настаивать в труде, а не на словах», — так напутствовала Д. И. Менделеева мать. И он завещал своим детям: «Не гонитесь за словом, первое — главное в жизни — труд. Удовольствие пролетит: оно — себе... Труд оставит след долгой радости: он — другим».

С этой мыслью наедине оставляет нас фильм «Вспоминая Менделеева». Форма ожившних воспоминаний создала в нем то художественное поле, в котором рождается главный образ — образ человека, чье имя сегодня широко известно миру. Образ, исполненный творческой энергии, высокой духовности.

Первоисточник удачи — плодотворность уже самого сценарного замысла, устремленного не к хронологическому жизнеописанию, а к концентрации сущностных черт биографии, к выявлению «зерна» личности. Режиссер искал для этой драматургии выразительное экранное решение, прежде всего добиваясь от актеров такого чувства исторической, жизненной правды, которое бы заставило ощутить реальность присутствия современников Менделеева на экране. И усилия А. Шурановой (Ольга Дмитриевна), Б. Фрейндлиха (Бекетов), Н. Гринько (Тищенко), Н. Сергеева (Скворцов) и в первую очередь Л. Оболенского (Коновалов), на долю которого выпала задача как бы связать воедино — смыслово и композиционно — разные персонажи фильма, увенчались несомненным успехом. Хочется особо отметить и точный выбор режиссером этого замечательного артиста, олицетворяющего целую эпоху отечественного кинематографа, и великолепную работу самого актера, сумевшего не только воплотить в своем герое лучшие качества русского интеллигента, но и создать в кадре определенную духовную атмосферу, столь важную для этой картины.

Вспоминая Менделеева, фильм обращается не только к памяти о людях прошлого. Своей идейной и нравственной направленностью он служит дню нынешнему, являя нам замечательный подвиг ученого-патриота.

Борис Козлов

Сионизм — это расизм

«СИОНИЗМ-СТРИТ»
Автор сценария Б. Баннов. Дикторский текст В. Ломейко. Режиссер О. Уралов. Операторы В. Микоша, И. Фрэз. Композитор П. Кутьин ЦСДФ, 1980.

Название картины — «Сионизм-стрит» — протокольно точно, о чем свидетельствуют первые же кадры фильма.

...Толпа, заполнившая городскую площадь, ревет, кулаками грозит небу. Но ее гнев обращен не к всевышнему.

— О подлость и глупость резолюции, принятой в ООН! Они осуждают нас, сионистов! Но мы докажем им! Каждый из нас должен что-то делать вместо того, чтобы молчать.

— Мы сионисты! — вопят, вторя оратору, плакаты над толпой.

И вот среди бела дня перед объективами кинокамер сбрасывается уличный указатель с надписью: «улица Объединенных Наций» и устанавливается новый: «улица Сионизма» — «Сионизм-стрит».

Действие обозреваемой картины начинается в США, откуда Израиль черпает основную финансовую и военную поддержку, чьей империалистической политикой «вдохновляется», определяя свою. Соединенные Штаты Америки. Об этой стране рассказано много. О ее богатстве и ее нищете. О ее миллионерах и миллионах безработных. О правах ее граждан и возможностях ЦРУ нарушать эти права. Фильм помогает нам узнать и — что особенно убедительно — увидеть немало новых фактов, свидетельствующих о том, что США не только главный, старший партнер сионистов, но и проливающих свет на то, что деятельность сионистов существенно влияет, в свою очередь, на внутреннюю и внешнюю политику Вашингтона.

Даже самые махровые буржуазные историки признают, что преобладающая часть аме-

риканской еврейской буржуазии является давним приверженцем идеологии сионизма. Одна из главных задач ее — оказание максимальной политической и экономической помощи Израилю с первых же дней его образования. Сионистские организации в США превратились в сильный и надежный оплот израильского режима и его политики, оплот, без которого этот режим едва ли мог бы существовать... Киноадры: по одной из авеню или стрит Нью-Йорка шествуют улыбающиеся девицы с опереточными барабанами. За ними — толпа любопытствующих прохожих. Это одна из ежегодно проводящихся в Америке манифестаций, отмечающих годовщину образования Израиля. Идут хорошо одетые мужчины, женщины в мехах. Мелькают флажки со «звездой Давида» в детских руках.

Эти «шоу» срежиссированы опытной рукой сионистов США. Сионистская еврейская буржуазия давно и уверенно занимает прочные позиции в экономике и политике крупных буржуазных государств Северной Америки и Западной Европы. Израиль, став форпостом империализма на Ближнем Востоке, дал дополнительные возможности сионизму для расширения сфер приложения своих капиталов в Азии, Африке и Латинской Америке. Воинствующие сионистские боссы в США являются активнейшей частью монополистической буржуазии в этой стране. Главари американского сионизма вносят львиную долю вкладов, помогающих Израилю покрывать огромные военные расходы. Они главные покупатели израильских облигаций, они вкладывают крупнейшие капиталы в Израиль, объявленный духовным и политическим центром всемирной «еврейской нации», «родиной» всех евреев, где бы они ни жили.

Однако сами американские сионисты, имеющие счета в банках, демонстрируя столь бурную солидарность с Израилем (к примеру, на запечатленном кинокамерой уже упоминавшемся параде, где они шагают вперемежку с голоногими «герлз»), припеваючи живут в США и не спешат в Израиль. Их интересы сблокированы с правящими кругами и монополиями, а не с народом Израиля. Они не братья по крови, а братья по классу. Вот почему, когда мы видим на экране, как бывший президент Картер крепко пожимает руку М. Бегину и произносит: «У нас особые отношения с Израилем. Абсолютно никто в нашей стране и за рубежом не должен сомневаться,

«Сионизм-стрит»

что это наш главный союзник на Ближнем Востоке», то мы ясно понимаем, что особенность их в единстве классовых интересов буржуазии. И сионистской и несионистской.

Ретроспекция во времени помогают создателям фильма «Сионизм-стрит» показать классовые корни сионизма. Экран всматривается в прошлое. В конце прошлого века сионизм лишь провозглашал территориальные захваты, приобретения. Не так вроде бы давно главный идеолог сионизма Герцль заявил о разделении человечества на евреев и неевреев, на народ «богоизбранный» и «гоев». И вот уже первый президент Израиля встречается с президентом США Трумэном. Пожатие рук, энергичные улыбки на камеру. Буквально в тот же день империализм, сионизм и арабская реакция спровоцировали арабо-израильскую войну, в результате чего арабский народ Палестины до сих пор не имеет своего государства, лишен своей родины.

Сионизм последователен в своей политике. Он требует все новые и новые территории.

Документальный кадр... Появляется Менахэм Бегин. Сорок седьмой год. Тогда этот человек был главарем одной из террористических банд. Бегин смотрит туда, где горят палестинские дома, где льется кровь. Он вещает:

— Из крови и огня возникает новая человеческая раса, раса воинствующих евреев!

Это говорилось нынешним руководителем государства Израиль за тридцать лет до того, как ООН осудила сионизм, признав его формой расизма. Прошли годы. Теперь сионизм срывает таблички с названием улицы Объединенных Наций. Теперь он утверждает себя перед объективом кинокамер, перед всем человечеством с ухмылкой безнаказанности.

По сути своей сионизм антинароден, античеловечен — вот главная мысль авторов ленты; он есть расизм. Фильм «Сионизм-стрит» подтверждает это еще раз.

...На экране ярая сионистка, «бабушка Израиля», как ее называют сионисты, Голда Меир. Она обращается к многотысячному собранию с приветствием от сионистов.

— Почему, — вопрошает Голда Меир, — у палестинцев нет права на родную землю? А вы когда-нибудь слышали, — восклицает она, — что есть палестинский народ, которому нужна родная земля?

Как не вспомнить, что подобными вопросами задавались не кто иные, как нацисты!

Господи, как все похоже! Идут солдаты. Взрывы в небе и на земле. Проезжает танк, другой, третий... Через разрушенный мост бежит женщина с ребенком... Палаточный лагерь беженцев. И танки, танки, танки... Реющий над руинами израильский флаг.

В результате войн Израиль захватил территории, которые в несколько раз превышают его собственные размеры. Сегодня он претендует на роль неограниченного хозяина Ближнего Востока.

Ветер времени листает страницы истории. Мы порой отвлеченно говорим о «завтра», а оно, это «завтра», возможно, где-то в синайской пустыне уже грозит миру новой войной. Ведь нынешний американский империализм поставляет Израилю самое современное оружие ради «прочного мира» в регионе действий израильских сионистов. Ради того же «прочного мира» в Кэмп-Дэвиде реакция стремится расколоть арабский фронт. Старый империалистический принцип «разделяй и властвуй» воплощается в политике реакционных кругов США. Сионизм США последовательно выбивает Израилю «место под солнцем». Но какое место?

Помните Бегина — главаря террористической банды? Вот он снова в кадре. Теперь это уже руководитель государства Израиль. Он лицемерно вопрошает:

— О каких оккупированных территориях идет речь? Если вы имеете в виду Иудею, Самарию или Газу, то это — освобожденные территории. Они являются частью, неотделимой частью земли Израиля.

Как видите, даже Библия пригодилась, чтобы оправдать аннексионистские планы Израиля и поименовать арабские земли не так, как они именуются всеми, а как удобнее для сионистской доктрины.

●

На экране — книга, радующая сионистов. Читайте. «Любой, кто верит в принципы ев-

рейского государства, — утверждает ее автор, — убежден, что неевреи в еврейском государстве — это не человек, а животное, иногда полезное, а иногда и вредное и даже опасное».

Вот она, идеология расизма в его сионистском варианте. Ею руководствуются те, кто каждый километр земель, захватываемых Израилем, делает безлюдной территорией. Ибо, по логике сионистов, нельзя же называть неевреев людьми!

Мы видим, как идет захват чужих территорий. Там насаждаются и утверждаются порядки, рожденные третьим рейхом и воскрешенные современными сионистами. Смотрите... Снова Бегин, лидер реакционного блока «Ликуд» во главе шествия многотысячной толпы, демонстрирующей свои «права» на оккупированные земли Западного берега. Они воинственны и фанатично грозны. Они не намерены возвращать ни пяди занятой территории. Они заявляют, что эти земли принадлежат им по «божественному праву».

Экран содрогается от взрывов. Женщина в ужасе жмется к разрушенному дому, за спиралью колючей проволоки мечется девочка со школьной сумкой... Здесь деловито орудуют сионисты, разрушают селения арабов, варварски сносят деревни, уничтожая, изгоняя жителей.

Мы видим, как оскверняются святые для мусульман и христиан места, разрушаются памятники арабской культуры, горят храмы. Иерусалим в 1947 году решением ООН был провозглашен городом под международным контролем, а в 1980 году аннексирован Израилем и объявлен навечно его столицей. Судьба ста тысяч проживающих в городе арабов вне пределов интересов сионизма, бросившего вызов международному сообществу.

Обратите внимание: отбрасываются в сторону резолюции ООН, сбиваются таблички с именем Объединенных Наций. Сионизм начинает действовать открыто. Он проверил: можно стрелять и бить окна дипломатов, нападать на работников Организации Объединенных Наций. «Лиге защиты евреев» — отряду «ультра» сионизма в США — теперь можно действовать открыто на улицах, в концертных залах, у трапов самолетов, в квартирах жилых домов. Сионизм уже потирает руки, запачканные кровью народов. Сионистские «ультра» в Израиле чувствуют себя безнаказанными под щитом военно-промышленного комплекса США и при поддержке международных сионистских организаций.

На экране — здание израильского кнессета. На его открытие прибыли гости из многих стран мира. А ленточку перед входом торжественно разрезает мадам Ротшильд. Почему именно этой даме была доверена столь высокая честь? Да потому, что кнессет построен на деньги ее супруга — гражданина Соединенных Штатов Америки. А он не пожалел долларов: ведь они обернутся новыми прибылями, новыми финансовыми аферами. И еще: он уверен, что с трибуны, построенной на его деньги, будут звучать те слова, которые отвечают его классовым интересам.

Вот, к примеру, выступает в кнессете (и мы видим это на экране) уже знакомая нам Голда Меир. Она в который раз провозглашает Израиль «страной евреев».

Но какой страной? И для каких евреев ставшей «землей обетованной»? Кнессет принял закон о том, кто является истинным евреем. Объявив евреев «высшей расой», сионисты в то же время разделили их на чистых и нечистых. Эта борьба за чистоту расы очень напоминает такую же борьбу, которая велась в гитлеровской Германии.

Камера медленно панорамирует по городскому кварталу. На веревке сохнет белье. Дети играют возле мусорной кучи. Здесь живут только евреи. Но большинство из них — выходцы из стран Азии и Африки. Их удел — самая черная работа. Доведенные до отчаяния, они пытаются бороться за свои права, но... в Израиле все, как в лучших домах: есть свои «белые», есть и свои «черные». Когда речь идет о правах этих иммигрантов — официальный Израиль молчит.

А теперь вспомним приведенный в фильме постулат сиониста Герцля. «Сионизм и евреи — одно и то же», — утверждал он. Ставить знак равенства между сионистами и ев-

реями так же нелепо, как утверждать, что нацизм и Германия — синонимы. Кстати говоря, если первая страница сионистской «библии» разделяет мир на евреев и неевреев, то вторая — на евреев богатых и евреев бедных.

Нет, слова «сионист» и «еврей» — не синонимы. В эту сказку сегодня никто не верит. Сионизм есть еврейская ветвь империализма. Так заявляет Компартия, прогрессивные круги Израиля. Когда депутат кнессета коммунист Тауфик Туби бросает Бегину, стоящему на трибуне: «Вы убиваете школьников, вы убиваете детей. Мы будем протестовать против ваших преступлений!» — Туби силой выводят из зала... Удивляться не приходится: ведь кнессет не для того построен на деньги Ротшильда, чтобы в нем публично обличали империалистическую политику правящих кругов Израиля, опирающихся на политическую, экономическую и военную поддержку финансовых воротил США.

В этой завершенности сюжетных линий одно из достоинств сценарного замысла фильма. Подчинив драматургию фильма факту, создатели картины лаконично и строго используют художественные приемы кинопублицистики. Но каждый из них — с максимальной отдачей, там, где он более всего необходим.

Когда на экране Ясир Арафат говорит с трибуны Генеральной Ассамблеи ООН, понимаешь, как много, к примеру, значит пауза в кинопублицистике. Он говорит (эти кадры полностью приведены в фильме) о том, что сионистская идеология — идеология расизма и реакции. Арафат завершает свою речь следующими словами: «Я прибыл к вам с оливковой ветвью в одной руке и с винтовкой в другой. Так не выбивайте же эту зеленую ветвь из моей руки». Долгие мгновения мы видим на экране Арафата, гнев и печаль на его лице. Слышишь тишину зала ООН и понимаешь в этот миг степень ответственности за судьбы мира, которую осознают одни государственные деятели и которую отбрасывают другие.

В наиболее острые моменты кинорассказа режиссер О. Уралов решительно вводит в действие рапид. Этот, если можно так сказать, стоп-кадр в движении придает запечатленному на пленке завораживающую убедительность, рождает из документа образ события.

Ярким примером тому является хотя бы сцена расправы карателей-сионистов с теми, кто не согласен с их политикой.

Очень медленно, так, что видно каждое движение, человека бьют прикладом карабина. Затем медленно — все возможно рассмотреть — другой солдат бьет беззащитного в живот. Вот он — сионизм в действии.

Создатели фильма верят в осведомленность сегодняшнего зрителя. Фильм не повторяет общеизвестных истин и не настаивает на авторских эмоциях. Он сообщает факты, рождающие эти эмоции в душе зрителя.

Картина О. Уралова не свободна от недостатков. Они проявляются прежде всего там, где он отступает от избранного им принципа веры в документ, старается «поддержать» его кинематографическими эффектами. Такие «пережимы» есть в фильме (соляризация, неоправданные изобразительные повторы), они особенно заметны в сравнении с лучшими эпизодами ленты.

●

Десять лет назад прозвучал страстный призыв коммунистических и рабочих партий ко всем честным людям земли активно бороться с человеконенавистнической идеологией расизма, против расовой и национальной дискриминации, сионизма и антисоветизма.

Этот призыв приобретает особую актуальность сегодня, когда во всех странах развертывается мощное движение в поддержку дела сохранения и укрепления мира на земле.

Вот почему так важно включение в эту борьбу боевой наступательной политической кинопублицистики. Сегодня общественная потребность в ней необычайно велика. С первых же дней картина «Сионизм-стрит» активно «работает», ведет бой с сионизмом и его американскими покровителями. Сегодня «Сионизм-стрит» — уже на экранах. Вслед за ним появилась лента О. Уралова «Иерусалим», но события последнего времени свидетельствуют, сколь необходима дальнейшая разработка этой важной и актуальной политической темы в следующих картинах.

Борис Рычков

Поступь великого народа

Обращаясь к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже», Генеральный секретарь ЦК нашей партии Леонид Ильич Брежнев сказал: «...надо, чтобы все советские люди, особенно молодое поколение, хорошо знали и помнили о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны». Там же Леонид Ильич подчеркнул, что «кинодокументы рассказывают об этом всего правдивее, всего убедительнее».

Мы, кинопублицисты, рассматриваем это обращение как партийный документ, идейно наследующий ленинскую оценку документального кино. Итак, рассказывать о народных деяниях правдиво и убедительно — прекрасная формула для нашей повседневной творческой работы!

Правдивость и убедительность — это и в самом деле главный критерий, мерило нашего труда, смысл нашего живого дела. Всякая мелочь, любой пустяк, какими бы привлекательными они ни казались сегодня для кинодокументалиста, не выдержат проверки временем и для будущих поколений зрителей не будут представлять никакого интереса. И лишь те кинодокументы, которые отражают самую суть жизни народной, глубинные ее процессы, могут претендовать на место в кинолетописи нашей страны. Эти мысли не оставляли меня в трудную пору монтажа и осмысления материала полнометражного фильма о XXVI съезде Коммунистической партии, вышедшего на экраны под названием «Партия великого Ленина».

Когда работал съезд, работали и мы, кинодокументалисты. На своих постах, возле кинокамер. Мы вглядывались в лица делегатов, вслушивались в речи выступавших с высокой трибуны съезда, умом и сердцем улавливая главное — сейчас, в этом зале, в этой приподнятой, взволнованной атмосфере, которая воедино сплавила тысячи пульсов, дыханий, дум и чаяний лучших людей страны, вершится сама история. Казалось, каждый миг съезда был наэлектризован дыханием истории, сознанием значения каждого шага, который делают совместно партия и народ, строя коммунистическое общество.

Как же было передать это главное — творческий дух съезда, его основные идеи и решения, эту атмосферу единения и сплоченности коммунистов?

Мы твердо знали, что тысячи метров отснятой пленки, тысячи кадров, имеющих поначалу только порядковые номера и условные обозначения, найдут свое единственное место в русле нашего рассказа и, другими словами, станут кинодокументами только в том случае, если будет найден убедительный, выражающий атмосферу съезда общий художественный ключ повествования.

Желанный ключ к решению фильма подсказала нам одна из наших героинь, ткачиха Валентина Николаевна Голубева. Подсказала прямо с трибуны съезда. Она нашла прекрасный образ для определения мудрой ленинской политики КПСС и ее Центрального Комитета. «Есть у нас, текстильщиков, — сказала Валентина Николаевна, — такой термин — основа. Это продольные нити, которые определяют главные свойства ткани, придают ей необходимую прочность. Слушая доклад Леонида Ильича Брежнева, я с гордостью думала: из каких же крепких нитей соткан наш советский социалистический строй, какая же прочная у него основа! Это — монолитное единство партии и народа. Это — нерушимый союз рабочего класса, колхозного крестьянства и нашей народной интеллигенции...»

Мы слушали выступление прославленной ткачихи, снимали ее, а сами думали уже тогда, что сцементировать наш фильм смогут рельефно выписанные образы реальных участников исторического события, каким является наш съезд, они-то и создадут коллективный, как мы часто говорим, портрет делегата — то есть ту самую основу, скрепляющую наше общество. Судьбы реальных людей, их дела, их думы — они были призваны в нашем фильме стать нитями прочности.

Естественно, что мы снимали наших героев не только на трибуне, в кулуарах съезда, но и на их рабочих местах, в общении с товарищами. Мы снимали их, и перед нашими глазами вставали интересные судьбы, которые могли бы составить основу не для одного романа или художественного фильма. Мы невольно думали об этом, когда снимали и Валентину Николаевну, когда слушали ее взволнованную, душевную речь. Выступал по-настоящему красивый человек. Красота которого — в героическом труде, в каждодневном трудовом подвиге. Я эти слова произношу без всякого преувеличения и беспокоюсь только о том, удалось ли нам найти им на экране должное образное воплощение. Мы, документалисты, искренне обрадовались, узнав, что В. Н. Голубева была избрана членом Центрального Комитета нашей партии. Невыдуманная, реальная биография, закономерный расцвет личности. В таких примерах для нас, кинопублицистов, содержится нравственная опора творчества.

Сегодня, когда по всей стране уже прокатился мобилизующий лозунг: «Решения XXVI съезда КПСС — в жизнь!», думаю, что и нам, кинопублицистам, призванным пропагандировать решения партии, следует вооружиться боевой рабочей формулой: «Идеи XXVI съезда — на экран!»

В этой связи мне хотелось бы сказать об одном по-настоящему масштабном творческом замысле, к реализации которого мы с товарищами уже приступили. Речь идет о многосерийном цикле документальных картин под общим названием «Правда великого народа». Это будет десять полнометражных публицистических очерков, объединенных одной внутренней идеей: Конституция СССР — в действии! В них будет рассказано о том, что все достигнутое нами сегодня есть убедительный результат мудрой идеологической, экономической, национальной политики Коммунистической партии. Нам представляется эта серия своеобразной экранной энциклопедией современной жизни, аккумулирующей творческий опыт миллионов советских людей в борьбе за коммунизм. Мне думается, что такого рода киносерии нужны сегодняшнему зрителю и будут заинтересованно им восприниматься.

Мы хотим обратиться многосерийным фильмом «Правда великого народа» прежде всего к молодому поколению, к тем миллионам и миллионам юношей и девушек, с которыми наша отчизна связывает свои надежды, свое будущее. Ведь недаром Леонид Ильич Брежнев, обращаясь к зрителям киноэпопеи «Всего дороже», особо выделил молодое поколение, которое должно помнить и знать каждую страницу нашей героической истории, знать имена людей и подвиги тех, кто своим трудом созидает новый день Родины. В работе над этим масштабным замыслом нам придется о многом задуматься, искать новые живые и интересные образы, краски, не прячась за стандартными наборами готовых экранных клише.

Правдой сильна партия коммунистов — из этого мы намерены исходить. Эта правда должна стать насущным хлебом в нашем разговоре со зрителем, мерой взаимного доверия. Сегодня нельзя не учитывать, что зритель наш, особенно молодой, в чем-то качественно иной. Нынешние молодые люди получили мир в том, можно сказать, состоявшемся виде, который для прежних поколений был лишь мечтой.

Скажем, такое прекрасное сочетание двух слов «право на труд», о котором расскажет один из фильмов серии, для шестнадцатилетнего юноши, получающего паспорт, вполне естественное сочетание, не имеющее никаких внутренних альтернатив. Он законно считает, что у него есть это право, ему обеспечено это право. Иначе он себе и не представляет жизнь. И вот наша задача раскрыть, что стоит за этим сочетанием «право на труд», убедительно показать динамику борьбы нашего общества за это право. Борьбы! Думаю, если мы покажем кинодокумент, где снят последний безработный в нашей стране — а было это 13 марта 1930 года, когда был исчерпан список Московской биржи труда — реальный, ныне здравствующий человек М. К. Шкунов, то интерес к поднятой теме непременно возрастет.

Полвека назад существовал безработный. Такое «непонятное» слово для советских людей. Борьба за «право на труд» шла по формуле: «кто не работает, тот не ест». Это — обязанность трудиться, записанная в Конституции 1918 года. Как зрима эта борьба, если проследить ее до сегодняшней трактовки права на труд, которое включает в себя выбор специальности и рода занятий в соответствии с призванием, с учетом потребностей общества. Право на труд практически означает дело по душе. И когда мы будем искать убедительные кинокадры, мы вновь и вновь будем обращаться к примерам жизненных биографий, таких, как биография ивановской ткачихи В. Н. Голубевой, ленинградского бригадира слесарей-сборщиков В. С. Чичерова и других тружеников города и села.

И так в каждой теме. Будь то рассказ о Родине, о нашем гербе, флаге, столице, о принципах народовластия, о демократии для всех, о праве на отдых, о праве на жилище... Мы призваны убеждать. И мы сумеем это сделать. Потому что в нашем распоряжении есть высокой пробы доказательства — кинодокументы. Снятые и те, которые мы еще снимем.

Разве не убедит зрителя показ массового заселения Олимпийской деревни в Москве? Разве этот — а их будет множество — пример не поможет нам сделать осязаемым сам факт «права на жилище», которое никогда и нигде в мире не закреплялось в законе и впервые записано в Конституции СССР?

А рассказ о фактическом — а не формальном — равенстве советской женщины с мужчинами, о самоотверженном труде наших женщин на всех участках строительства социализма, о подвиге матерей, жен, невест в пору тяжелейшей из войн? А рассказ о солдатах мира, о Вооруженных Силах страны, о военно-патриотическом воспитании молодежи, об утверждении в советских людях готовности к подвигу, верности идеалам коммунизма.

Каждая из названных тем масштабна по своей сути, значимости. И к каждой мы должны подойти не только с позиции современных достижений, но рассмотреть и в динамике великой борьбы, усилий партии.

Наш сериал должен быть наступательным по своему пафосу, энергичным по духу, по своему эмоциональному строю, увлекательным по своим художественным приемам. Мы должны показать «правду великого народа» через созидающий поступок, активную созидающую мысль реального человека действия. Мы должны разбить, низложить излюбленный тезис буржуазной пропаганды о так называемой унификации человека при социализме. Мы покажем зрителям ищущих, интересных людей, наших современников, которым по новой Конституции «в соответствии с целями коммунистического строительства гарантируется свобода научного, технического и художественного творчества».

Известна «память на людей», глубокий интерес Л. И. Брежнева к людям труда, о которых в книге «Возрождение» сказаны проникновенные слова: «Общение с ними всегда необходимо. Оно обогащает партийного работника, укрепляет его связь с жизнью, помогает, как говорят, из первых рук узнать замыслы, интересы, нужды людей...»

Вот так и мы будем искать в жизни, из первых рук, красноречивые аргументы для доказательства правды о жизни советских людей 80-х годов. Идет время. Меняются точки приложения сил общества. Тюменская нефть, КамАЗ, БАМ, стройки Нечерноземья, теперь на карте всенародных строек одиннадцатой пятилетки появляются новые адреса. Меняются масштабы наших дел. Но, как и прежде, в героических буднях созидания выковывается коммунистическая самоотверженность в борьбе за общее дело.

Мы, все создатели этого сериала, а над фильмом будут работать ведущие студии страны, лучшие режиссеры, крупнейшие мастера - кинодокументалисты союзных республик, вооружены идеями XXVI съезда нашей партии, мы заряжены энергией съезда, готовы к этой емкой, трудной, но по-настоящему радостной, озаренной внутренним светом работе.

Как режиссер я буду снимать фильм под условным названием «Руководящая сила общества». О коллективной мудрости партии, ее направляющей воле, неистребимой энергии, возрастающем опыте. Тема эта по сути неисчерпаема. К своему XXVI съезду сплоченными рядами пришли 17 миллионов коммунистов. Они верны своему долгу, помнят о своей исторической ответственности, ценят высокое доверие своего народа, ведут его от победы к победе.

Это колоссальнейший жизненный пласт, широкое поле, на котором любому художнику найдется интересная работа. Выбирай себе по силам, по плечу.

В обстановке массированных идеологических диверсий империализма мы, кинодокументалисты, должны постоянно совершенствовать и укреплять классовую закалку нашего зрителя, особенно молодого. На молодых мы рассчитываем, надеемся. И мы должны их готовить к борьбе, убеждать нашей правдой, правдой Коммунистической партии. Вот почему я считаю, что каждый полноценный кадр, который мы добываем в нашей нелегкой работе, становясь кинодокументом, становится активным оружием в идеологической борьбе партии.

Обновляющий, созидательный труд продолжается. Значит, у нас, у кинодокументалистов, впереди много захватывающе интересных дел.

Записал В. Беляков

Л. Браславский

След минувшего

Наш журнал уже знакомил читателя с рассказами кинодраматурга Леонида Браславского, давно и плодотворно работающего в документальном кино («ИК», 1975, № 3). Эти рассказы — о том, как создаются сценарии документальных фильмов, как складывается авторский замысел, — вызвали пристальный читательский интерес. Сегодня мы снова обращаемся к творчеству Л. Браславского. Он сам познакомит читателя с тем, как ориентируется писатель в многообразии жизни, как сталкивается с безграничностью реальных человеческих судеб, как находит единственный путь, который превращает поток событий и впечатлений в произведение искусства, а реального человека — в художественный образ.

Трое из Каунаса

Не хватало чего-то конкретного, осязаемого, чтобы это давно минувшее отчетливо предстало перед глазами.

Правда, остались блеклые фотографии, переснятые впоследствии с комсомольских билетов, и можно было без конца вглядываться в молодые лица, пытаясь представить себе жизнь и смерть этих трех литовских парней. Но что написать и что потом снять?

Мешал сосредоточиться сам облик беспечного города, летняя суета, блеск витрин, непрестанно струящийся поток людей на бульваре, где некогда проходили и они...

Мешала и эта навязчивая мелодия «Во поле березонька стояла», застрявшая в ушах после вчерашнего концерта и совсем заглушившая другую тему симфонии, тревожную, угрожающую, по словам Чайковского, образ «роковой силы, которая мешает порыву к счастью дойти до цели». Нежная мелодия «Березоньки» несомненно и была этим порывом. Их юность тоже была порывом.

Остались люди, которые встречались с ними в удушьи оккупации, в притихшем Каунасе, пожимали их руки, обоняли сырой, бездомный запах их одежды, и они кое-что рассказали, бегло, пунктирно, путаясь в подробностях.

Один — уходя от гестапо, изнемогающий, скрылся в доме у матери, рухнул не раздеваясь на постель, прижав щекой автомат.

Сейчас перед домом с обновленным фасадом

дети играли в мяч, сшитый из синих и красных долек. Девочки подбрасывали его тоненькими руками, а беззубый мальчишка расталкивал их, стараясь ударить по мячу ногой.

Подъехал грузовик. Рослый шофер и еще двое мужчин стали сгружать объемистый шкаф, похожий на дот, понесли его к подъезду соседнего дома.

На железном балконе этого дома стоял тогда пулемет, нацеленный в холодное предрассветное окно. Напротив, из темного подъезда другой вороненый немецкий пулемет железным зрачком смотрел на дверь.

Позади дома в черепичном сарае с рухлядью засели с автоматами полицаи, за ними, в спящих дворах, — вторая цепь полицаев.

Он проснулся внезапно, кто-то постучал в стену — облава! — или предчувствие, гнетущее, как кошмар, подбросило на постели. Не размышляя, дал очередь по черным силуэтам, возникшим в полумраке за окном.

Час или полтора отвечал рваными очередями автомата и на угрозы, и на обещания сохранить жизнь. Время для него измерялось количеством патронов. Отбивался до конца, а потом, по словам соседей, запел «Интернационал», и когда те, в черном, ворвались в комнату, выдернул чеку гранаты.

Дом не так давно отремонтировали, залатали железную крышу, чистенький двор щетинился лысеющей травкой, и эта сияющая свежей краской крыша, визг детей, рассудительные голоса мужчин, несущих полированный шкаф, никак не давали уйти в себя, чтобы в тайниках воображения явственно увидеть то утро. Жизнь, не вспугнутая выстрелами, торжествовала на скромном дворе, обласканном солнцем.

И в старинном загородном форте, где погиб второй парень, не возникло образа сценария, а значит, и фильма. И здесь время ушедшее виделось каким-то размягченным, не в фокусе, хотя здесь уже было больше осязаемых следов.

Люди в легкой летней одежде молча стояли в тюремной камере и смотрели на росписи погибших узников — фамилии, даты, прощальные слова «Помните нас. Мы уходим!», начертанные булавкой или гвоздем на серой, гнилой штукатурке. Смотрели на жесткие нары, убогие, зябкие одеяла, несокрушимые прутья окон.

Второго парня гестаповцы схватили раненым, в бинтах, с кровавыми звездами, и поволокли обессилевшего, полуголого на допрос. Раны кровоточили. Тело пылало. Сознание меркло. Подумал, наверное, что в бреду, в этом наплывающем багровом чаду может невольно проговориться и повесился на бинтах.

Девушка-экскурсовод с пухлыми загорелыми руками не могла точно сказать, в какой камере покончил с собой молодой боец подполья, тогда это было не известно. И эта неясность, и сама девушка, милая, женственная, и толпа экскурсантов, источающая живой запах пота и духов, тоже никак не давали представить до конца сгущенный сумрак того последнего вечера или ночи, когда этот парень, торопясь, срывая с себя слабеющими пальцами кровавые бинты, связывал из них петлю.

Сочетание тлена и жизни в мрачном подземелье было предельно обостренным, контрастным, но вовсе не кощунственным. Где та грань, где жизнь переходит в смерть, а смерть в бессмертие?

И все же «Березонька» из Четвертой симфонии, ставшая каким-то наваждением, впервые за день перестала звучать. Внезапно пропала, словно ее подавила каменная тяжесть форта.

Время в тот знойный прибалтийский день тянулось медленно, каждая секунда, как долгий испытующий взгляд. И лишь под вечер, когда внезапно нахлынули грозовые тучи, мы направились по последнему пути третьего парня.

Он блуждал со своей рацией по городу, скрываясь у верных друзей. Сообщал номера немецких частей, местонахождение складов, казарм, офицерских домов, принимал приказы, информацию, вселяющую надежду.

О его существовании знало гестапо. За ним охотились с постоянством озлобленных гончих.

Его рацию засекли у железнодорожной станции на горе, откуда хорошо просматривалось движение вражеских эшелонов. Удача и на этот раз сопутствовала ему: закончив передачу, он ускользнул за минуту до поимки.

Гонимый, страшась за людей, дававших ему приют, чувствуя, что кольцо сжимается, приз-

рак-радист укрылся в ту ночь у своих знакомых на окраине города.

Мы подъехали к этому дому, когда раскат дальнего грома, разрастаясь, стал заполнять пространство. Мокрые тропинки взбегали по откосу сплошь застроенного холма. Ветер перепутывал струи дождя и, казалось, сумрачная окраина запуталась в мелкой рыбачьей сети.

Дом этот не отличался от остальных — одноэтажный, опрятный, с высоким чердаком. Поднялись на крыльцо. Косяк двери кое-где расщеплен. Какие-то дырки, похожие на корявые оспинки.

У крыльца на клумбе ярко, вопреки непогоде, пылали под дождем георгины. Дворик замкнут забором, старым, трухлявым. Лишь две светлые доски, совсем новые, крепкие, с рыжими суками, выделялись, как заплата.

Разыскали в соседних домах очевидцев. Они рассказывали скупо, медлительно, будто толкали тяжелый воз. Видимо, трудно говорить о том, что хотелось бы забыть.

Радист увидел в затуманенное дождем окно, как подъехала машина с солдатами. Вскочил, схватил рацию, выбежал на крыльцо. Над головой провизжали пули... Эти дырки на косяке! Бросился вниз по ступенькам, помчался по вязкой земле к забору. Рацию не бросил. А ведь без нее, без тяжелой ноши было бы легче бежать. Привык к ней, все время таскал с собой — живой, несломленный голос в хаосе страха и слепых убийств. Кто он, без рации? Мчался к забору в рое свинцовых пчел — и одна ужалила. Впилась в тот самый миг, когда он достиг забора. Умирая, повис на досках всем телом, с рацией. Обломил. Теперь здесь эта «заплата», две новых доски. Старик из соседнего дома, свидетель смерти радиста, добавил к тому немногому, что уже рассказал:

— Такой же был денек. Серый. Сырой.

Мы снова поднялись на крыльцо — подушечки пальцев коснулись дырок от пуль, и это прикосновение к острым краям деревянных ран вдруг пронзило душу. Мутная пелена, весь день застилавшая взор, внезапно исчезла. Вот она, звенящая ясность.

В такую же мрачную погоду и надо снимать. Собрать воедино эти немногие следы — старый забор с давно истлевшими прокламациями, железный балкон, где стоял пулемет, тоскливые гудки паровозов, остатки взорванных стен, ржавую тюремную решетку, пахнущие смолой две шероховатые доски на темной, склизкой загородке, оцепеневший поселок с черными окнами и наглухо заклиненными дверями, мокрые провода, натянутые, как нервы, — и слить все приметы со словами, скупыми словами, со звуками, рожденными из небытия, с музыкой, грозной и нежной, быть может, с «Березонькой, во поле стоящей» или просто с молчанием. Но хватит ли этого, чтобы до боли, скорби и гнева предстали на экране трое — радист, бегущий в прожухлой мгле к забору, и другой в заплесневевшей камере форта, с петлей на шее, опрокидывающий босыми ногами табурет, и тот, обожженный, израненный, запевший «Интернационал»?

Так ли уж всесильны эти следы, исчезающие под наслоением ушедших лет, непрестанного обновления, бесчисленных событий, просто жизни?

Вечная мука взродить на экране минувшее.

Врач

Еще одна картина о враче. Правда, была одна особенность. Что творилось тогда в душе этой женщины? Газетные вырезки, рассказывая о ней, мало что объясняли. Нет, если не увидеть ее своими глазами, не пожить рядом, не найти ответа на это сокровенное, нечего браться за сценарий.

Поезд пришел на северный полустанок в тающей полутьме. Заляпанный снегом автобус часа полтора тащился до поселка горняков. В ее квартире никто не ответил на звонок.

В родильном доме дежурная сестра сказала, что Мария Николаевна на утреннем обходе:

— Ночью принимала. Другой раз по трое суток не спит. А ведь ей семьдесят пять. Проводили на пенсию, через неделю вернулась, — сестра рассмеялась, как смеются над любым казусом жизни. Мария Николаевна бесшумно возникла на площадке лестницы. Высокая, худощавая, угловатая. Мне было видно, как, спускаясь вниз, она осторожно ставит ноги,

словно ощущая хрупкость костей. Молча протянула сухую руку. Сдержанно спросила, как доехал. На смуглом лице с застывшими морщинами ни улыбки, ни любопытства.

Пытаясь как-то прорваться сквозь холодность и безразличие встречи, доброжелательно предложил:

— Мы можем увидеться позже. Вам надо отдохнуть.

— Я не устала.

Ответ был категоричным, исключающим всякое возражение. Сняла с вешалки хозяйственную сумку. Я помог ей надеть пальто, старомодное, с потертым рыжим воротником.

Пока мы шли, Мария Николаевна не проронила ни слова. Быть может, эта вязкая тишина поселка, набиваясь в уши и в рот, побуждала к безмолвию? За оградой сквера металась синицы, был отчетливо слышен их писк. Снежная, всепоглощающая тишина.

В стерильно чистой квартире Марии Николаевны стояла новая мебель. Только блеклым пятном выделялся старый матерчатый абажур над столом, словно хранящий тепло давних семейных вечеров. Явственно прыгнула большая стрелка на стенных часах, и в вечность канула еще одна минута.

Я знал, что Мария Николаевна с первых дней войны работала в полевом госпитале хирургом. Спросил ее об этом. Ответила, что все слилось в памяти, перемешалось, все — времена года, пепельный снег и слякоть, пожарища, разрушенные города, сожженные деревни, почерневшие лица женщин, идущих среди раненых своих, дымный зной, пахнущие гарью ливни, бесконечные передвижения, чужая боль, которая становилась твоей.

Случалось, сам госпиталь оказывался в зоне огня, и раненых волокли к нему под обстрелом, на окровавленных плащ-палатках, с пулевыми ранами, осколками, перебитыми костьми, в безумном возбуждении, шоке. Операционные перчатки в крови, и некогда их отмыть, и такая усталость, когда уже все равно.

И внезапно — странный, ошеломляющий приказ — наших раненых эвакуировать, персоналу остаться, принять других раненых — военнопленных, немцев! Лечить!

Я знал об этом, но, пытаясь втянуть Марию Николаевну в свои размышления, повторил:

— Лечить военнопленных, немцев. Тогда это было...

Она цедила из маленького чайника заварку сквозь ситечко со скупыми дырочками:

— Я врач. А тогда была военным врачом.

Произнесла эти слова отрывисто, сухо. На дне стакана никак не таяли два кусочка белого сахара. Уточнил для верности:

— Приказ есть приказ?

— Да.

Это короткое «да» прозвучало, как точка в разговоре и без того предельно кратком. Выразительное окончание почти бесплодной беседы. И все же не хотелось согласиться с этим, попросту говоря, отступить:

— А что побудило вас вспомнить о своих бывших пациентах?

Мария Николаевна разгладила ладонями жесткую крахмальную скатерть:

— Подумала, как-то неспокойно в мире, захотелось узнать, о чем они думают, чем занимаются. Написала в немецкую газету, в ГДР. Откликнулись.

Это я тоже знал, знал больше. Читал опубликованные в нашей прессе письма бывших солдат вермахта. Они писали, что русский доктор не только залечила их раны, она исцелила их души. Общаясь с этой женщиной-врачом, они поняли, как преступно их прошлое и каким должно быть будущее. Теперь они другие.

— Тогда вы были хирургом...

Она не дала договорить:

— Переучилась после войны.

Поднялась, окончательно завершая беседу.

Глаза ее, не погасшие, просто усталые и нескончаемо бесстрастные, говорили о том, что душа ее на глухом замке. Никак не оскорбляя вашего самолюбия, такие люди с первой же секунды воздвигают между собой и собеседником подобие стеклянной стены.

А ведь за этим я и приехал — сблизиться, понять, добиться расположения, проникнуться симпатией. Ну что можно написать, а потом снять на пленку без искренности, увлеченности.

В последующие дни я не раз пытался разговорить ее, старался, если хотите, войти к ней

в доверие, расковать эту замкнутую душу. И по-прежнему натыкался на панцирь.

Неужели она действительно такая бесстрастная, сухая? И всегда была такой? И тогда? И такой же непроницаемой, замкнутой предстанет на экране?

Ее мир был закрыт для меня и останется таким же закрытым для зрителей фильма. Схема сценария, возникшая в Москве, почти ничем не обогатилась. А одной логики, схемы в искусстве мало. Излишняя рациональность, как известно, только вредит. А эмоций не возникало.

Что она чувствовала, когда ей приказали лечить военнопленных, тех, кто еще накануне в слепоте и ярости старался сжечь минометным огнем деревню, где стоял ее госпиталь под эфемерным тогда красным крестом?

Можно догадываться о ее чувствах, что-то предполагать, даже сочинить нечто элегически правдоподобное, но для этого совсем не нужно было покидать «башню из слоновой кости», теплую московскую квартиру. Невод, который я забрасывал, неизменно приходил пустым.

Да и тишайший поселок осточертел через пару дней так, что не хотелось вылезать на улицу. Было пасмурно, застыли в неподвижности безликие мутные тучи. Очень редко на мгновение жадно вспыхивало солнце, звонкое, как оркестровая тарелка.

А у меня ни проблеска. Впрочем, поселок был ни при чем. Зря приехал, вот в чем беда.

Оставалось перед отъездом ознакомиться с личными фотографиями Марии Николаевны, если они есть. Откладывал это напоследок. Лезть в семейные архивы — не лучшее проявление деликатности. Но фотографии могли пригодиться для фильма, если имеет смысл снимать.

— Вряд ли они вам понадобятся, — по-прежнему сухо заметила Мария Николаевна. — Старые. Плохого качества.

Достала из серванта большой альбом с плюшевыми корешками. Сначала я бегло просмотрел фотографии. Много любительских снимков, потускневших, с желтизной. Если даже и взять кое-какие из них для экрана, придется реставрировать.

Были в альбоме фотографии и гражданские, и военные. Привлек внимание один из снимков — юноша в солдатской гимнастерке, с таким же ясным вопрошающим выражением глаз, как у Марии Николаевны на ранней фотографии. Лицо гладкое, чистое, взгляд пристальный, зрачки сдвинуты к переносице.

— Кто это?

Мария Николаевна сидела, положив руки на скатерть, как в прошлые вечера. Проронила:

— Сын.

Я поднял голову. В глазах ее стояли слезы. Сначала я ничего не понял, машинально спросил:

— Где он?

— Убит. Под Бобруйском.

Она уже не могла остановить слез и, вытирая их, стараясь не разрыдаться, сдержать себя, продолжала говорить отрывисто, бессвязно:

— Утром получила похоронную... Через два часа приказ — принять немцев. Их уже везли на машинах, обмороженных, вшивых... Я не могла выйти к ним. Кто-то из них убил Сашу.

Я растерянно молчал. Это было так неожиданно, так не похоже на нее — этот взрыв отчаяния. Слезы все еще бежали по щекам, а она, сжимая мокрый платок, все говорила:

— Самое страшное, когда умирали молодые. Звали матерей. И мой Саша!..

Я все еще держал фотографию Саши в руках, не решаясь положить. В неподвижности, с которой мы сидели друг против друга, было что-то неуловимое, навсегда связавшее нас.

— На другой день я вошла в операционную. Там лежал один из них, с обожженным, обгоревшим плечом. Он смотрел на меня со страхом. Наверное, я бы не смогла... У меня дрожали руки. И вдруг мне показалось... вы не поверите! Он был похож на моего Сашу! Потом это сходство пропало. А тогда... Он потерял сознание. Я схватила шприц, сделала укол. Он ожил. — Мария Николаевна уже не плакала, но по-прежнему тискала платок, жалкий, мокрый узелок. — После операции я приходила к нему. Мы объяснялись по-немецки. Он был радистом, так он мне сказал. Единственный сын у матери, как мой Саша. Наверное, ради этой матери я его и спасла. Он был очень

слаб. Его надо было поддержать. Когда я принесла ему первый раз сахар, дополнительно из своего пайка, он заплакал, стал целовать мне руки.

Я положил фотографию Саши. Мария Николаевна сидела очень прямо и смотрела куда-то мимо меня.

Не хотелось думать о сценарии, фильме, кино, творческих проблемах. И зачем я только растревожил ее? Профессиональная жестокость?

Не стал спрашивать, как она очутилась в этом тихом поселке на краю света. Там, на войне, мечтала жить среди белых снегов в тишине, хотела дышать чистым воздухом без трупного запаха, вот и приехала.

Не спросил, почему она стала работать в родильном доме. Видела слишком много смертей. А когда рождаются дети, хочется жить вместе с ними.

А как те военнопленные, немцы? Знали ли они тогда в госпитале, что ее сын убит?

Мария Николаевна словно прочла мои мысли, положила платок на стол и слабо улыбнулась, впервые за все эти дни.

— Знаете, после моего письма в газету меня пригласили в Берлин. Да, да, я была там. Мои бывшие пациенты очень тепло принимали меня, знакомили с женами, детьми. Пригласили опять. Я, наверное, поеду. — Она замолчала, задумалась. — Но скажите... почему ни тогда, ни теперь я ничего не сказала им... ни словом не обмолвилась о сыне? Почему?..

Она смотрела на меня еще влажными, широко открытыми глазами, ждущими ответа, да так и не дождалась.

Может быть, разберусь в сценарии, фильме? Опять сценарий, опять фильм! Профессия становится наваждением. Уж не подменяет ли она саму жизнь?

Соавтор

Сколько людей, участвуя в создании фильма, остаются за кадром.

Он мыслился нам, как сказка, этот зимний заиндевелый лес, обязательно зимний. И в немто орудуют три брата-лесоруба, словно сошедшие на усеянную валунами и озерами землю из древних рун Калевалы.

Совсем недавно они вылезли целехонькими из своего битого танка, усердно пропахавшего волжские степи, перемахнувшего через Курскую дугу, влетевшего в ошеломленную Европу, вылезли, размяли ноги и устремились обратно к своей прежней, довоенной работе в карельский лес.

Один из главных эпизодов фильма. И вдруг!..

Еще вчера леденели стекла и застарелые снега твердели, как цемент. А проснулись утром — за окном гостиницы смачно булькают ручьи, трещит лед на Онежском озере, и уж совсем легкомысленно прыгает капель. Черт побери, весна! Внезапная, скороспелая весна, начисто смывающая снег, а заодно и наш замысел.

В скором поезде Петрозаводск — Мурманск мы с оператором в панике мчались на север навстречу гибельной весне, наперекор все растопляющему теплому циклону, хлынувшему с мятежных просторов Баренцева моря.

Вылезли из вагона на темном подслеповатом полустанке и погрузились сразу же в снежную мякоть. Медлительный шофер, проклиная все на свете, кое-как дотащил нас по раскисшей, чернеющей дороге до лесного поселка, где проживали братья-лесорубы.

— На острове они, — благодушно сообщили нам в сельсовете, — на озере.

В окно сельсовета было видно озеро, затянутое сырым, зыбким льдом. Какое озеро? Море! Необъятная, тусклая, хмурая даль. И лишь далеко у горизонта темнела куща.

— Придется повременить, — сказал мужик в заячьей ушанке, — сойдет лед, тогда уж на лодке. Доставлю за милую душу.

— Какая лодка!? Нам нужно сегодня, сейчас! У нас план, сроки, график, зимняя натура!

Видимо, он уловил наше отчаяние, горестно крякнул и сказал:

— Надо подумать.

Ожидали мы своей участи в соседней избе, недавно поставленной взамен сгоревшей в войну. По комнате, устланной широченными досками, ходила босая девочка, заглядывая в кроватку, где спал маленький, и снова бралась за уроки, в каждом ее движении сквозила прирожденная грация.

В другое время тепло этого случайного жилья несомненно порадовало бы нас, привыкших к разным, не очень уютным пристанищам, а то и просто к сидячей дремоте в машине, но сейчас!

— А говорят, нет безвыходных положений, — после часа изнурительного ожидания мрачно изрек оператор, и в этот миг в сенях хлопнула дверь и на пороге появился малый лет двенадцати, может быть, чуть больше. Старенькое пальтишко, сильно укороченное, свисало с его плеч. Из длинных рукавов торчали лишь кончики пальцев. В правой руке гибкая хворостинка. Худенький, бледный. Ресницы, как у кролика, белые, редкие.

Говорить он с нами стал повелительно с первой минуты:

— Поехали!

— Куда?

— На остров.

Мы переглянулись, еще не веря, что явился спаситель.

— Самое время. Морозить стало. И светло еще.

— А доберемся? — теперь нас вдруг обуяло сомнение.

— Довезу.

— Довезет! — подтвердила девочка-хозяйка. — Он такой! В школе... — и тут же смолкла, бедняжка, пресеченная суровым взглядом проводника.

— Собирайтесь, — распорядился он, деловито оглядывая наше кинонмущество. — Берите что полегче, все не протащим.

Пришлось вынуть из тяжелого кофра камеру, сунуть ее в зарядный мешок. Штатив тоже решили оставить. Взяли кассетницу с пленкой, пару подсветок и вытянулись перед проводником, как радивые солдаты на гарнизонном смотре.

— Вот так будет по делу, — проронил он и ударил хворостинкой по ноге. — Пошли!

Что ни говорите, а документальное кино невозможно без таких вот добровольцев, как этот малый.

Экипаж ждал у самого дома. Дряхлые, связанные кое-где лыком, древние сани-развалюхи, которые годились разве что в печку, и впряженная в эти деревянные останки лошадь.

Все клячи, описанные когда-либо в литературе, не шли ни в какое сравнение с этой доходягой, обтянутой прозрачной, пергаментной кожей. Распрямив до предела свои раскоряченные ноги, она, казалось, не могла сдвинуться с места без риска тут же упасть.

— А она дойдет?

— Доплывет! — беспечно усмехнулся проводник, поправляя ветхую сбрую. Видно, кто-то вверил все это имущество нашему малому, не очень надеясь на возврат.

— А как же мы? — хотелось спросить, но это было бы слишком бестактно. В конце концов, сами же настояли на поездке. Ничего не оставалось как погрузиться в «экипаж» и пуститься по скользкой дороге в неизвестность.

Зимний путь — узкая заезженная полоса, обозначенная словыми ветками — еще читался местами на подтаявшем насте. Лед вокруг был устрашающе серым, рыхлым, подозрительно тонким — просвечивала озерная вода.

— Тебя как зовут, проводник?

— Колька.

Мы сидели на боковинках саней, а Колька стоял на передке, опустив вожжи, и лишь изредка взмахивал хворостинкой, в чем не было особой нужды.

Лошаденка и так равномерно влекла нас в туманную неизвестность. И чем дальше мы уходили в безмолвие озера, тем шире раскидывались берега, подернутые диким лесом, и тем глуше становилась тишина, в которую мы погружались, в студеную белую тишину, глубокую и безнадежную, как отчаяние. Да тут кричи хоть самым страшным голосом, никто не сможет помочь.

— А что это за домишко? — спросил я, наверное затем, чтобы вспугнуть угнетающее молчание.

Мы проезжали вдоль берега, выходящего в озеро мысом, как нос ледокола, — на самом кончике его торчала потемневшая избушка с деревянными сходнями, вмерзшими в лед.

Медленно повернул наш проводник голову. Обожженное холодом лицо его подернулось пупырышками, а взгляд выражал нечто такое, что не можешь понять и лишь чувствуешь, как

печать, и даже слышишь, как замирающий звук, далекий и страшный.

— Баня, — сказал он, отвернувшись. — Купались раньше. До войны. Напарятся — и в воду.

Теперь глаза его были устремлены на левый берег, где у самого берега виднелись кресты над могилами да высился топорной работы деревянный обелиск с красной жестяной звездой. У подножия его лежали еловые венки с пожелтевшими иглами. Глядя на кладбище так же сурово, как на избушку, Колька вообще ничего не сказал.

Все чаще встречались глубокие проталины, они отсвечивали черными зеркалами, в них вдруг опускались и лошадь, и сани, и всякий раз, когда доблестная лошаденка, фыркая и скользя, все же выбиралась из траурной воды, цепляясь копытами за кромку льда, хотелось поздравить себя со спасением.

А затем потянулась сплошная колея черной воды — угрюмая река среди ледяных берегов, и было полное впечатление, что дорога провалилась в тартарары, а на белый свет прорвалось само озеро.

Лошадь встала.

— Ну, что пропали? — по-мальчишески ехидно спросил проводник, должно быть, наслаждаясь нашим замешательством.

— А нельзя ли как-нибудь сбоку? — спросил оператор.

— Свернешь, тогда уж хватайся за лед, — весело отчеканил Колька, и худенькое личико его порозовело от удовольствия.

Он и в самом деле ни разу не свернул с дороги, да и кляча, должно быть, инстинктивно не делала ни единой попытки найти другой путь. От зимней езды образовалась ледяная подушка, спрессованная машинами и санями, более мощная, чем окрестный лед, и по этой-то подводной трассе мы и продвигались к острову. Ну, а насколько она прочна, не знал, очевидно, и Колька.

— Пройдем! — наконец, смилостивился он, выдержав довольно длительную паузу. — Ишь, струхнули.

Он намотал на руки вожжи и хлестнул лошаденку прутом. А через минуту мы уже втроем стояли в санях, и ледяная вода подкатывала к нашим ногам, и чудилось, будто жилистая кляча медленно по наклонной плоскости опускается на дно, увлекая туда и нас. Вода уже доходила ей до брюха, и сани плыли чуть ли не сами по себе, а Колька все подстегивал и подгонял свою лошаденку.

— Иди, не бойсь! — ласково приговаривал он. — Не бойсь!

В довершение всего быстро темнело, и уже не стало видно сгинувших в северной мгле берегов. Ноги по-прежнему захлестывало водой, лица стали влажными не то от брызг, не то от страха, и когда из сумрака выплыли зыбкие стволы деревьев, а полозья саней завизжали, скользя по ободранным корням, хотелось воскликнуть подобно заблудившимся мореплавателям: «Земля!»

Лесорубы жили в большом приземистом доме, сложенном из массивных, небрежно обтесанных бревен.

Своих героев мы нашли за перегородкой, обклеенной старыми газетами. Надо сказать, они не очень удивились нашему появлению. Старший из братьев брился, сидя в нижней рубахе перед мигающей лампой, которая питалась, видимо, от движка. Другой подпиливал зубья пилы. Третий дремал, положив под голову тугой темный кулак. Все трое в военных брюках, белых шерстяных носках и лоснящихся галошах. Галоши третьего брата, как домашние тапочки, стояли у нар.

Вообще, братья не показались нам богатырями — ни роста, ни плеч в косую сажень, ни зычных голосов. Три невысоких, кряжистых мужичка с добрейшими круглыми лицами и такими глазами-буравчиками! — не только насквозь видят, но понимают в тебе нечто такое, о чем самому не догадаться.

Спросил их, как это им удается обыкновенными лучковыми пилами — в тех местах тогда еще не было ни электрических, ни иных — давать такую невиданную выработку?

Улыбались, поглаживая бритые затылки. Поняв, что не отвязаться, старший брат, кашлянув, серьезно сказал:

— Работаем.

И все. И больше ни слова.

— Ну, а как работаете?

Выручил кто-то за перегородкой, насмешливо произнес:

— Как работают? Ходят от дерева к дереву, к вечеру сугроб на спине.

Ну вот, теперь ясно. Наступил наш черед объясниться. Рассказали им кратко, зачем приехали, поделились своим скромным замыслом. Слушали они очень внимательно, молча, синие глаза ни разу не моргнули. А затем, осознав, как я понял, все значение съемки вовсе не для них, а для нас, снова старший брат, кашлянув, ответил за всех:

— Это можно.

Потом он повернулся к нашему проводнику, стал расспрашивать о семье, о дочурке. Как выяснилось, это была та самая девчушка с редкостной грацией.

— Смышленая она у тебя, — сказал Колька. Они разговаривали совершенно на равных. — Хвалят ее учителя. В пример ставят.

— А тебя?

Ответил уклончиво, сердито:

— А меня за что?

На рассвете, когда мы еще спали, Колька по нашей просьбе отправился на розыски подходящего участка для съемки.

И нашел. В глубокой лощине на северной стороне острова снег еще лежал даже на деревьях, и чувствовалась зима.

Братья работали, не обращая на нас внимания, да и неловко было им мешать. Скинули телогрейки — жарко! — впрочем, и гимнастерки темнели под мышками, на лопатках. Пилы так выправлены и наточены, сами впивались в ствол. От дерева к дереву переходили без раздумья, маршрут наметили заранее. Валили точно в ту сторону, где обрубщикам удобней отсекать сучья, а трелевщикам легче выволакивать оголенные хлысты с делянки.

Работали без всякой спешки, без суеты, очевидно, и не помышляя о том, что наилучшим образом выполняют свое человеческое предназначение — до предела уплотняют время, отпущенное каждому на свое дело, а вот уловить, каким путем они умудряются не терять ни секунды, было не просто. Талант — одна из великих тайн на земле.

Колька всячески помогал нам при съемке — ставил и держал подсветки, подавал бобышки с пленкой, смотрел, как оператор перезаряжает камеру, меняет объективы, не пропускал ни слова, когда мы советовались, следил своими круглыми бесстрашными глазами за каждым нашим движением и только один раз как-то непривычно робко спросил:

— А где учат этому?

— Чему?

— Ну, фотографировать. Для кино.

— А! Институт есть такой в Москве.

Наступил конец съемки. Лесорубы пожали нам руки, проводили до берега. Альпинисты говорят, что спускаться с вершины не менее сложно, чем подниматься. Такое же чувство владело и нами. Но все обошлось.

В поселке нас ждал шофер, заспанный, отдохнувший. Распрощались с проводником:

— Спасибо, Коля, без тебя бы нам швах.

— Пустяк! — махнул он своей хворостинкой.

Похлопали по ребрам старую клячу и забрались в машину. Хотелось поскорее к друзьям в съемочную группу, а там и в Москву.

Дорога, по которой, буксуя, пробиралась наша машина, весело сверкала лужами, деревья тянулись подсохшими ветвями к солнцу, но ранняя весна больше не пугала нас. Как никак, а мы успели.

— Да, возвращаться бы вам пустыми, если бы не этот сирота, — произнес шофер, старательно огибая рытвину.

— А он что, сирота?

— Баньку на озере проезжали? Там поселок стоял. Спалили его. Всех там убили. В общей могиле лежат. И кто партизан, и кто по судьбе.

Вот туда-то и посмотрел так сурово и печально наш проводник, проезжая мимо.

— С кем же он, Коля?

Шофер ответил не сразу.

— При школе. У сторожихи. Всю зиму почту на остров возил. Спросил его, когда вызвался вас проводить, — не страшно по такому-то льду? Надо, говорит, — кино.

Мимо плыли все те же оголенные леса, все так же колыхалась машина на разбитой дороге.

Сколько лет прошло с той поры. А не забыть. Где он, наш соавтор?

Э. Дубровский

Автор в поисках истины

Вглядываешься в мир, окружающий тебя, и порой кажется — все вокруг наполнено драматургией: отношения людей постоянно переливаются, завязываясь и развязываясь, добро и зло меняются своими личинами в зависимости от ситуации, и даже такая простейшая связь, как отношения хозяина и собаки, полна противоречий, взлетов и спадов. И только природа кажется величаво неподвижной!

От начала к концу, от медленного угасания к взрыву почек и цветению, от зарождения к угасанию — все это богатство, дарованное нам природой, мы стараемся понять и разумом, и интуицией, но часто прихотливое движение материи во всех ее видах ускользает от нас, протекает меж пальцев, как вода, набранная в ладонь, оставляя на бумаге или на пленке лишь слабый контур, мгновенный срез вместо развернутой картины, отсвет вместо сложной гаммы отношений...

И каждый из нас плетет свою сеть, расставляет свои ловушки, чтобы уловить это течение жизни, чтобы постигнуть многокрасочный и вечно меняющийся мир...

●

Мне уже неоднократно приходилось писать о драматургии неигрового фильма, как о построении некоторой модели, аналога действительности, которая состоит из ряда элементов («ИК», 1974, № 3; 1976, № 1). Эти элементы обнаруживаются почти в каждом фильме. Однако (видимо, не случайно) с максимальной выразительностью они проявлены в фильмах, посвященных социально-психологической проблематике.

Что же это за элементы?

1. Постановка проблемы как в открытой, прямой форме, так и в закрытой, «спрятанной» за поступками героев или событиями.

2. Герой, который отражает суть проблемы. Это может быть индивидуальный или коллективный портрет, это может быть сам автор или антигерой, но в любом случае это действующее лицо фильма, воплощающее мысль в реальных действиях на реальном пространстве.

3. Первичная ситуация даст точку отсчета для развертывания драматургии во времени, вырывая персонажи из будничного потока жизни. Она может быть обнаружена в реальности, намеренно обострена автором или создана при помощи определенных методов.

4. Наконец, метод воплощения, от простого наблюдения до экспериментального воссоздания ситуации, от реконструкции прошлого до инсценировки с подменой реальных героев актерами, от сравнительного исследования двух объектов до «провокации», выявляющей характеры персонажей.

Казалось бы, вполне достаточно для создания сценария?

Что я хочу сказать — это 1-й элемент, проблема.

На каком материале я это скажу — 2-й и 3-й элементы.

И, наконец, каким образом идеи воплотятся на экране — 4-й элемент.

Что еще надо?

Элементы позволяют выявить в материале замысел, осмыслить ту гору информации, которая возникает при знакомстве автора с объектом, но... сами по себе еще не дают подлинно драматургического произведения!

И в этом мне пришлось убедиться на собственном опыте.

●

Жила-была передовая бригада.

О ней писали очерки, рабочих награждали орденами и медалями, а сам бригадир Саид Нурутдинович Нурутдинов был награжден Золотой Звездой Героя Труда.

Что уж говорить о Доске почета, где портреты прокатчиков не менялись годами, а в заводской многотиражке «За металл» в течение более десятка лет слова «победители социалистического соревнования» стояли рядом с бригадой № 1.

Эта бригада была гордостью цеха, завода, города да и всей республики.

И когда возникла тема в плане студии «Рассказы о трудовых коллективах», то, конечно, сразу же была названа бригада Нурутдинова.

Однако, раскрыв свежую многотиражку, я увидел такую фразу: «На отчетном собрании справедливой и серьезной критике была подвергнута работа бригады № 1. Здесь наибольшая задолженность по плану — 600 тонн, и, по образному выражению мастера Н. А. Семенцова, бригада «поставила на колени» весь коллектив цеха!»

Вот так неожиданность!

Случайный провал? Ничего подобного — вот уже шестой месяц подряд бригада плетется в хвосте.

Что же случилось с прославленным коллективом?

Первый же разговор с прокатчиками все поставил на свои места. Оказывается, ушел на пенсию С. Н. Нурутдинов, его сменил один из старших вальцовщиков Дмитрий Гридневский, который затем отказался быть мастером, и, наконец, мастером стал Виктор Дементьев.

Его-то вальцовщики дружно считали причиной всех бед: «любит сваливать вину на других», «не понимает людей», «все теорию выдвигает, а практику толком не знает», «не может по-хорошему с рабочими», не помогает, когда трудно», «просто невезучий человек!»

Однако, когда я присмотрелся к работе прокатного стана и вальцовщиков, познакомился с новым мастером, ответ перестал выглядеть таким уж бесспорным. Возникло несколько «почему?», которые делали историю с бригадой куда более сложной, чем она показалась сначала.

Почему, скажем, опытные, проработавшие десяток лет вальцовщики с приходом нового мастера вдруг «разучились» работать?

Почему Виктор Дементьев, который раньше был подменным мастером в других бригадах, да и в первой тоже, никогда не вызывал нареканий?

Почему его обвиняют в слабом знании стана, когда он прошел здесь все рабочие профессии — оператора, вальцовщика, старшего вальцовщика, закончил вечерний техникум? Больше того, Дементьев не раз был признан в цехе лучшим мастером месяца!

Первая беседа с новым мастером только углубила загадочность ситуации — Дементьев односложно отвечал на вопросы, старался ничего не говорить об отношениях с вальцовщиками, а все сваливал на старое оборудование, которое, дескать, требует ремонта и потому постоянно подводит. Отсюда и участившиеся аварии, потеря времени из-за брака и простоев.

Но сменный журнал, который я смотрел вместе с начальником цеха, неумолимо свидетельствовал — в бригаде № 1 аварии чаще, простоев и брака больше!

А ведь все четыре бригады работали на одних и тех же клетях, катали один и тот же металл.

Пожалуй, мне не удалось бы ничего понять в этой «шараде», если бы не одна идея: разобрать причины аварий с помощью прежнего мастера, Саида Нурутдинова.

И вот в тенистом садике мы сидим с седоголовым представительным человеком и неторопливо листаем все тот же сменный журнал.

Саид Нурутдинович буквально вскрикивает по поводу каждой потерянной минуты в своей бывшей бригаде... «Опять слиток недогрели, вот и заклинило!», «Ай-ай-ай! Пелена пошла под проводку — 20 минут потеряли», «Никуда это не годится! Выиграли при настройке, а нас потом растранжирили, снова трехсотую настраивали»...

Страница за страницей до самого последнего дня. Лицо мастера то гневно, то грустно,

то вдруг глаза сверкнут надеждой — «хорошо катают», но затем вновь опечалится: авария идет за аварией.

Спрашиваю:

— Кто же тут виноват? Неужто один мастер?

Саид Нурутдинович долго молчит, потом тихо отвечает:

— Трудно сказать... Думаю, кое-где и старшие оплошали... Но я считаю, это тоже забота мастера — так людей настроить, чтобы они работали как следует...

И тут у меня мелькнула неясная еще догадка. Я спросил:

— А что значит — «настроить бригаду»?

Саид Нурутдинович оживился:

— Не знаю, как там сейчас, но у меня они дисциплину знали. И чуяли, что мастер каждую их промашку видит. Кому ласковое слово, кому погрозишь, чтоб побаивался! Знаете, как отец родной — и строгий, и справедливый. Они ж как дети, если все доверять будешь, разболтаются! Глаз за всеми нужен... Мастер должен за все отвечать. Трехсотый, к примеру, самый трудный стан, так там я все время, каждую шайбу собственными руками проверишь, прежде чем «добро» на прокатку дашь...

Значит, в течение всех прошедших лет именно на фигуре мастера сосредоточивалась вся ответственность за работу на стане. Саид Нурутдинович, действительно, уникальный знаток своего дела, «чуял» каждую клеть, как никто. Он знал каждого вальцовщика, его слабости, большие и малые, его тревоги и мечты. Тот мечтает о машине, а у того — куча ребятишек, и нужно «выбить» квартиру, а тот молчалив, но честолюбие дьявольское, надо позаботиться о награде. И нужно было видеть, как расцветал человек, когда его тайное желание вдруг обретало плоть. Благодаря мастеру. Только ему. Ведь Саид Нурутдинович мог запросто зайти к самому директору, а с начальником цеха был на равных. И в то же время он «вкалывал» рядом со всеми, первый лез в жар и в воду, первым начинал своими руками настраивать клеть и — единственный — давал «добро» на пуск.

Он был своим. И ему легко прощали и резкость, и грубоватость, и некоторое своеволие — ведь он горой стоял за бригаду, за ее успехи, победы! Поэтому за ним было всегда последнее слово в любом споре, окончательное решение в любой сложной ситуации. Его приказ был законом, абсолютным и непререкаемым.

А что же Дементьев?

И снова я сижу у нового мастера. Он только-только пришел со смены — усталый, озабоченный, несколько растерянный. И сегодня более откровенный. Я не спрашиваю о делах бригады, мы беседуем о том, каким должен быть идеальный мастер. И тут Виктор Трофимович не выдерживает:

— Мастер — не погоняла, не контролер, как тут некоторые думают! Нечего на мастера во всем надеяться... Я считаю, каждый за свою линию отвечать должен. Если ты старшой, будь добр сам настрой стан, а не жди подсказки! Мастер — организатор, а не затычка всем дыркам... Если сам все делаешь, люди к этому привыкают, а сами — в сторону!

Два совершенно различных кредо, два стиля руководства: строгий, жесткий, контролирующий каждую мелочь, часто делающий все сам и берущий все на себя; и — доверяющий, требующий самостоятельности и внутренней ответственности.

Казалось бы, все ясно: второй более демократичен, более прогрессивен, но... тут вмешиваются субъективные качества мастеров. Дементьев более сух, чем Нурутдинов, более официален и, главное, он — чужой! Ведь за долгие годы бригада стала семьей, где бригадир был отцом, старшие — взрослыми сыновьями, а просто вальцовщики — детьми младшими. Семьей со своими отношениями — только сверху вниз, со своей системой подчинения и ответственности. За всех и за все отвечает мастер, самостоятельность поощряется только в малых — и весьма определенных — пределах. «Мастер лучше знает», «мастеру виднее» — в этой позиции есть своя привлекательность, своеобразный душевный комфорт: «мы — люди маленькие», «меньше славы, но и шишек меньше!»

И перемена мастера, перемена стиля есть

крушение прежней системы отношений, прежней системы подчинения, всей прежней психологии «малой ответственности». Разрушение близкого, «нашего» чужим человеком. И какие бы благие намерения ни стояли за требованиями Виктора Трофимовича, они неизбежно должны были встретить раздражение, противодействие и в конце концов отчуждение. Бригада не приняла нового мастера, инерция прежних отношений была слишком велика, чтобы «чужеродный» стиль прижился.

Вот такую ситуацию застал я на прокатном стане Бекабадского металлургического завода. Давала ли она возможность создания документального социального фильма?

Вполне.

Острейшая проблема смены стилей руководства и психологии безответственности, рождаемой жестким, авторитарным управлением.

Первичная ситуация — разлад между мастером и бригадой, который ни одна из сторон уже и не скрывала.

Герои — старшие и оба мастера, новый и прежний.

И, наконец, метод воплощения, авторское исследование причин разлада и аварий, поиск скрытых психологических механизмов этого конфликта.

Все это, как мне показалось, позволяло сделать необычный сюжет, сталкивая различные мнения, пересекая нити противоречий, выискивая ту ускользающую истину, которая могла бы вывести бригаду № 1 из тупика.

...И вот тревоги и волнения съемок позади, и вот уже 900 метров отобранных интервью и наблюдений вместили в себя историю бригады № 1. Однако полного удовлетворения фильмом нет.

Почему?

Ведь все элементы, необходимые для его создания, были, люди высказывались откровенно, конфликт обещал острое решение сюжета.

В чем же дело?

Прежде чем отправиться в трудный поиск причин собственного неудовлетворения, попробую приглядеться — какие же закономерности приводят к удаче или неудаче любой социальный фильм?

●

Итак, элементы драматургической модели.

Если проблема и герой — часть объективного мира, лишь выбранные автором для показа, если первичная ситуация — своеобразная граница между реальностью и ее организацией в фильме, то метод воплощения — наиболее «чистый», с точки зрения субъективности автора, элемент нашей модели. Это рамки, накладываемые автором на материал, чтобы ограничить бесконечность действия во времени, чтобы перенести показываемые события или факты в своеобразное «киновремя», подчиняющееся особым законам.

Метод воплощения — целиком на совести автора, он может применять его или не применять, ограничиваясь лишь регистрацией фактов, но стоит только его «найти» в материале, как этот элемент становится чрезвычайно активным.

Поэтому свой анализ я начну с него.

Возьмем, к примеру, такой метод воплощения, как эксперимент. Вот фильм, поставленный венгерскими кинематографистами, который так и называется «Методы». Основой его послужили социально-психологические идеи Курта Левина, покинувшего в 30-х годах фашистскую Германию. В Америке, куда этот психолог переехал, бежав от преследований фашистов, Курт Левин поставил ряд оригинальнейших экспериментов, которые стали в психологии хрестоматийными. Суть экспериментов, как и фильма «Методы», — показ трех методов управления людьми: анархического, диктаторского и демократического.

На экране — три помещения, соединенные между собой дверьми, за партами в этих маленьких классах сидят три группы детишек. Перед ними пластилин. Вот в первую группу входит учитель. Он говорит строго: «Дети, сейчас вы будете лепить из пластилина фигурки слонов. Они должны быть определенного размера и формы (он рисует слона на доске) — только такими, никаких экспериментов». Во второй группе тот же учитель говорит: «Дети, вот пластилин разных цветов, лепите из него вот такие, и такие, и такие фигуры, любого размера и формы. Если что-то не будет

получаться — обращайтесь ко мне!» И в третьей группе: «Дети, вот пластилин — делайте из него, что захотите!»

И мы начинаем вместе с авторами фильма пристально вглядываться в то, что происходит в этих трех группах. В первой, где дети сначала с энтузиазмом стали лепить слонов, очень скоро наступил спад — ребятишкам надоело делать одно и то же, к тому же учитель, навещая их, требовал точного следования его указаниям и ругал тех, кто пытался фантазировать. Больше того, в этой группе появились ребята, которые стали в отсутствие учителя следить за другими, требуя от всех беспрекословного выполнения задачи — лепки слонов только заданной формы и размеров.

Во второй группе была иная картина. Сначала там наступила растерянность: какие фигурки выбрать, какой цвет подобрать. Но учитель здесь мягко и спокойно советовал, что выбрать, не ругал за уродливые фигурки, наоборот, похваливал, пытаясь найти название тому «зверю», который родила фантазия мальчишки. И ребята начали расцветать прямо на глазах: все интереснее становились их работы, все ярче всплески фантазии, все активнее поведение с учителем — они наперебой спешили показать свои фигурки, они смеялись и радовались открыто, когда учитель их хвалил.

Что же происходило в третьей группе, неуправляемой?

Там сначала просто стали бросаться пластилином, но это им быстро наскучило, тогда одни стали лепить фигурки, другие их ломать, поднялась драка, которую утихомирило появление учителя. Потом все-таки большая часть взялась за дело — возникло состязание, у кого лучше выйдет фигурка. Но не поддержанное учителем (он держался подчеркнуто равнодушно), это состязание угасло, и группа окончательно распалась на ряд маленьких объединений и одиночек, каждый из которых занимался своим делом. Были тут и удачные результаты — очаровательные зверюшки, но кто-то совсем забросил работу и ничего не сделал.

Таково содержание фильма, который держит в напряжении от первой до последней минуты. За счет чего?

Параллельности показа деятельности групп? И да и нет.

Ожидание, чем закончится эксперимент? И да и нет.

Очарования ребятишек, которые с удивительной непосредственностью выражают свои эмоции на экране? И да и нет.

Постоянное углубление проблемы, поставленной в начале фильма, — «А зависит ли эффективность работы от методов управления ими?» — вот главная причина нашей заинтересованности.

Не в этом ли драматургия фильма?

Активная сюжетная позиция авторов — постоянное сравнение поведения ребят в разных группах — позволяет зрителю к финалу фильма самостоятельно выйти к открытию глубокой и важной истины: человек только тогда может максимально раскрыться как творец, когда управление строится на бережном внимании к его порывам и в то же время вписывает его деятельность в общую идею.

Открытие истины в этом фильме происходит благодаря тому, что сам метод воплощения не просто найден, а разработан на всех стадиях движения сюжета. Вероятно, один из критериев оценки этого элемента в сценарии и фильме связан с вопросом: а насколько точно «метод воплощения» дает возможность углубления проблемы, развертывания ситуации, раскрытия персонажей?

Однако при всем воздействии на материал «метод воплощения» еще не рождает сюжета — он лишь вырывает персонажи из привычного течения времени, перенося их в «киновремя» и в «кинопространство» (павильон, где проходит интервью, или натура, где организуется «провокация»).

Для рождения сюжета необходимо еще одно условие: развертывание «первичной ситуации». Иногда, как мы видели, прием может проявить эту ситуацию, иногда даже создать ее (фильмы с социально-психологическими экспериментами), но, родившись, первичная ситуация начинает «жить своей жизнью» и подчиняться своим закономерностям, в некотором роде независимым от «метода воплощения».

Что же это за закономерности?

●

Уже на стадии осмысления материала, вычленения элементов «первичная ситуация» должна представлять из себя некую пружину, туго сжатую в начале сценария или фильма. Чтобы эта пружина разжалась, ситуация должна развернуться в поступках, мнениях конкретных людей.

В фильме «Методы» ситуация эксперимента постоянно развивается благодаря первичному толчку («Вы должны делать такие-то фигуры»), но без сравнения поведения учителя и учеников в трех группах, которое открывает нам худшие и лучшие стороны разных систем управления, эта первичная ситуация угасла бы, а с ней вместе и интерес зрителя.

Этот способ развития ситуации можно назвать «сравнительным», хотя само сравнение может быть разным — по сходству, по контрасту, одни и те же герои в разных ситуациях, или разные герои в одной ситуации.

В фильме режиссера Ф. Соболева (автор сценария Ю. Аликов) «Я и другие» («Киевнаучфильм») есть эпизод, рассказывающий о понятии конформности — соглашательского поведения человека в группе. Эпизод состоит из трех сцен. В одной из них показан эксперимент «манная каша», где одному из малышей дают соленую манную кашу, в то время как всем сидящим рядом с ним — нормальную, сладкую. Все едят и хвалят, а этот давится, мучается, но ест, так как слышит вокруг только похвалу и утверждения, что каша сладкая. На вопрос: «Сладкая ли у тебя каша?», заданный ему после того, как все вокруг ответили:«Сладкая! Сладкая! Сладкая!», он отвечает: «И у меня тоже сладкая!»

А выражение лица его говорит совсем о другом.

Вторая сцена — эксперимент со взрослыми людьми. Подставная группа должна убедить одного из испытуемых, что среди нескольких портретов стариков один принадлежит старухе. И убеждает-таки, вопреки очевидному.

Третья сцена — эксперимент с теми же участниками, что и во второй сцене. Но на этот раз они буквально внушают испытуемому, что треугольник, который он видит перед собой, не черный, а белый! Что это всего лишь обман зрения. И он подчиняется их давлению. Конечно, это только эксперимент, показывающий внушение в чистом виде. В действительной ситуации такому давлению противостоят идеалы и ценности, позволяющие подлинной личности отстоять свою точку зрения.

Тут интересен сам подход к ситуации. Перед нами три вариации на одну и ту же тему: ведь по сути дела все три эксперимента рассказывают об одном и том же — о некоем феномене воздействия группы на индивида, но все три сцены разнятся по-своему: первая от второй возрастом участников, вторая от третьей — степенью убеждения (чем невероятнее факт, в котором хотят убедить испытуемого, тем сильнее мы ощущаем мощь воздействия группы).

Авторы фильма разворачивают ситуацию в нескольких гранях, словно украшенный одним узором веер, где общий рисунок становится понятен только при полном развороте. Я бы так и назвал этот способ развития сюжета — «веерным». Качественный скачок происходит тут за счет накопления информации о разных сторонах явления или героя.

Такое «веерное» построение сюжета характерно для большинства сюжетов в неигровых фильмах, где привлечение новых героев, появление новых линий, показ разных граней проблемы позволяет поддерживать интерес зрителя в течение долгого времени.

Но часто можно увидеть и принципиально иной способ развития сюжета.

В фильмах «Без легенд» (автор сценария А. Сажин, режиссеры А. Бренч, Г. Франк, Рижская киностудия), «Шинов и другие» (автор сценария и режиссер С. Зеликин, Харьковское телевидение) ситуация разворачивается за счет столкновения различных, порой взаимоотрицающих мнений персонажей о герое. Делается это вполне намеренно, авторы создают такие полюса мнений в каждом эпизоде, что накопление информации о герое идет в виде своеобразной спирали, где каждый виток таит в себе диалектическое противоречие, отрицание, выводящее к новому знанию.

Выбор способов развертывания ситуации

вширь (освоение нового материала) или вглубь (исследование различных пластов одной темы) зависит прежде всего от манеры авторского исследования и от материала, лежащего в основе фильма. Случается, что в одном и том же фильме пересекаются оба способа (чаще всего это происходит в полнометражных), когда общий сюжет решается линейно, но внутри эпизодов, отражающих какую-то локальную грань проблемы, ситуация разворачивается многомерно.

В этой связи интересно поставить вопрос: «А что такое эпизод в неигровом фильме?»

Рассмотрим сюжет одного из интереснейших социальных фильмов последнего времени — «Женщина, которую ждут» (авторы сценария А. Дрипе, Т. Маргевич, режиссер И. Селецкис, Рижская киностудия). Этот фильм публицистически остро ставит проблему гармонического соединения в сегодняшней женщине извечных ценностей и новых черт человека, преданного работе, общественной деятельности, служению гражданским целям.

Сюжет фильма — цепь новелл о жизни врача, учительницы, ученой, председателя колхоза, трактористки. Каждая новелла — свой взгляд героини на женское призвание, предназначение, судьбу. В этой цепочке новелл есть и авторские отступления, и неожиданные переходы между новеллами (например, размышление о судьбе женщин, выбравших «легкую» жизнь, или о тех, кто отказывается от своих детей), но основная нагрузка лежит тут на главных эпизодах. Рассмотрим один из них — сначала все выглядит распрекрасно. Как в десятках документальных фильмов о трактористках, мы знакомимся с героиней, узнаем, что «союз женщины и техники — одна из перспектив индустриального села», видим Мирдзу Рацане, ремонтирующую трактор. Но постепенно камера укрупняет кадр, и тяжелый гаечный ключ в женских руках уже не умиляет, а настораживает. А вот трактор застрял в грязи, и нам уже мучительно глядеть, как женщины стараются общими усилиями его оттуда извлечь. Авторы сталкивают красивые кадры, показывающие трактор на поле, с суровой реальностью кадров повседневной тяжелой работы и затем передают слово... врачу-гинекологу.

Тут происходит еще один сюжетный поворот — врач говорит о том, что большинство женщин, работающих на тракторах и комбайнах, постоянно обращаются в консультацию с жалобами на нарушения важнейших женских функций.

Противоречие нарастает.

Мало того, что эта профессия тяжела, так она еще и опасна! И снова безмятежные кадры — трактористки в кабинах, аист, вспугнутый трактором, старшеклассники, и среди них немало девушек, обучаются вождению трактора... Но мы смотрим на эти кадры уже в свете данной информации — с новым ощущением и даже с возмущением, потому что знаем дорогую цену этой «женской» профессии.

Авторы не дают рецептов, прекрасно понимая, что «овладение техникой неизбежно открывает новые горизонты», они напоминают нам, что нужно задуматься о том, какую технику создавать для женщины.

В небольшой новелле, занимающей едва 120 метров, авторы трижды обнаруживают новый слой проблемы, открывая новые пласты, сталкивая расхожие и непривычные мнения, вызывая и сочувствие, и волнение, и сопереживание зрителя.

Эпизод «Трактористки» раскрывает одну из граней общей проблемы фильма с помощью развертывания новой ситуации внутри новеллы. Тут эпизод имеет свой сюжет, самостоятельный по отношению к сюжету фильма.

Внешне сюжет картины движется линейно, за счет накопления новой информации и обнаружения новых героев, зато внутренняя драматургия эпизодов многомерна, ступенчата, развивается за счет противоречий, заложенных в данной грани проблемы.

Здесь эпизод — стадия развертывания п р о б л е м ы.

В фильме «Без легенд» это столкновение точек зрения на какую-то черту характера экскаваторщика Коваленко. Если мы рассмотрим внутреннюю структуру любого из эпизодов, где ситуация разворачивается вглубь, то увидим, что и здесь эпизод отличается некоторой самостоятельностью по отношению к сюжету —

каждый из эпизодов имеет внутреннее развитие: факт как завязка интереса зрителя, новая информация, отвергающая или подтверждающая данный факт, и микрогипотеза или новый вопрос, возникающие в конце эпизода и толкающие нас к последующему исследованию. Здесь эпизод — стадия развертывания ситуации. Строится он на сопоставлении фактов или поступков (противоречие, сравнение), либо на накоплении новой информации о явлении или персонаже, либо на развитии событий, новом понимании мотивов поступков.

Ситуация фильма превращается в сюжет благодаря разработке эпизодов, в которых последовательно, ретроспективно или диалектически (в столкновении) дается развитие основной идеи фильма.

Таким образом, оба элемента — «метод воплощения» и «первичная ситуация» — только несут в себе возможность драматизации и превращаются в сюжет лишь в том случае, когда начинают разворачиваться в цепь зависимых или независимых эпизодов.

Но за счет чего происходит это «разворачивание», где его движущая сила?

Рассматривая превращение ситуации в сюжет, я намеренно упускал одно из главнейших условий этой метаморфозы — поведение персонажей фильма. Между тем это требует особого и пристального разбора. Потому что всегда (какие бы важные проблемы ни волновали авторов) центральным объектом наблюдений и конечной целью социального фильма будет человек. Независимо от того, кто является главным действующим лицом — герой или группа, автор или антигерой, сюжет есть цепь поступков персонажей, или выяснение их отношений, или определение позиции в связи с теми или иными явлениями действительности.

Если в игровом кино события, придуманные автором, вызывают поступки персонажей, вносят изменения в их отношения, а порой и в характер, то в неигровом фильме перед нами реальный человек, живущий в определенном пространстве и времени и отнюдь не готовый поступать по воле автора. Какие же изменения тогда происходят с ним в процессе «драматизации» материала?

Допустим, мы поместили его в экспериментальную ситуацию психологического испытания или «провокации» — он раскроет какую-то свою черту (индивидуальную или родовую).

Допустим, мы снимаем его в событии, происходящем в реальности (совещание или дискуссия), — мы увидим вновь какой-то моментальный снимок грани его характера.

Допустим, что мы проводим с ним интервью (о прошлом или настоящем) — мы обнаруживаем неожиданные стороны его личности.

Иными словами, всякий раз перед нами не движение характера, как предполагает игровой кинематограф (и то не всегда), а раскрытие героя.

В одних фильмах это происходит за счет открытия в событиях жизни героя разных сторон его характера, в других — на примере одного события вскрываются один за другим глубинные пласты в причинах поведения героя.

Видимо, как и в ситуации («линейная» или «пространственная»), раскрытие героя происходит вширь или вглубь, а иногда этот процесс идет одновременно.

Итак, такой важнейший элемент социально-психологического фильма, как «персонаж», вписывается в сюжет путем его «раскрытия». Но как оно происходит? Какие закономерности здесь действуют?

Обратимся к одному из недавних социально-психологических фильмов на телевизионном экране: «Гармаев и другие» (из серии «Ребячьи комиссары», автор сценария И. Зюзюкин, режиссер С. Зеликин).

Сначала фабула: в среднюю школу пришел молодой ученый. Стал работать учителем, организовал клуб юных биологов (сокращенно КЮБИЗ), выезжал с ребятами на Байкал и Мологу, создал живой уголок в подвале школы. Казалось бы, история благополучнейшая из благополучных, но... ученый был отстранен от преподавания биологии, живой уголок был ликвидирован, дирекция школы запретила КЮБИЗу собираться в школе.

Больше того, в институт, где сотрудничал Анатолий Цеденович Гармаев (так зовут учителя) пришло письмо из школы:

«Товарищ Гармаев систематически обманы-

вал школу. Так, 5 ноября по приказу дирекции должны были идти в поход 17 человек, а т. Гармаев нарушил приказ и повел 23... Товарищ Гармаев вел ненужные беседы об идеализме — теории юмора, психологии и так далее... Всю работу свел к организации вечеров учащихся. Вопросам биологии, зоологии практически внимания не уделял.

Просим принять меры, чтобы товарищ Гармаев не встречался с учениками школы как руководитель, так как он систематически противопоставляет коллектив участников кружка администрации школы»...

Такова предыстория фильма. Как мы видим, первичная ситуация более чем острая. Но все события уже произошли, и простой рассказ о них вряд ли будет интересным на экране при всей драматичности происходящего.

Какой же метод избирают авторы сценария и фильма? Реконструкцию прошлого? Нет! Они отправляются вместе с Гармаевым и его воспитанниками в одну из экспедиций — на Кольский полуостров. И маршрут экспедиции — переправы через бурные реки, переходы через болота, открытие ребятами Кунозера, постройка жилища — весь внешний сюжет фильма с его изобразительной динамикой становится толчком для иного, еще более увлекательного путешествия — в мир человеческих отношений.

Увидев героя фильма в действии, в интересных беседах с ребятами, мы вдвойне недоумеваем, когда узнаем, что этот человек — умный, талантливый, увлеченный — был, по сути дела, изгнан из школы.

Как это случилось? Почему?

Эти два вопроса, переплетаясь с внешним сюжетом экспедиции, создают драматургию фильма, разворачивающую прошлое в настоящем.

Первый ответ — попытка авторов фильма побеседовать по телефону с директором школы. Сегодняшнее, происходящее на наших глазах действие. Несколько вопросов о Гармаеве остаются без ответа, директор школы отказывается говорить на эту тему. Вот тогда авторы и вводят в ткань фильма то самое письмо, отрывки из которого я цитировал при пересказе фабулы. И вводят не просто как документ прошлого, а вновь включают в настоящее время: просят прочитать это письмо и прокомментировать его научного руководителя диссертации, которую готовит Анатолий Цеденович.

Так в сюжет вплетается новая линия — после каждого эпизода, показывающего жизнь в экспедиции и отношения Гармаева с учениками, их научные поиски, их откровенные беседы о смысле жизни и нравственности, появляются кадры, где зачитываются отрывки из письма, приписывающего Гармаеву если не все семь смертных грехов, то уж большинство из них точно. Словно удивляясь, читает это письмо пожилая женщина и размышляет вслух, недоумевая, опровергая.

Многие обвинения, приведенные в письме, уже выглядят для нас, видящих Гармаева, смехотворными. Но мы понимаем: в тот момент, когда письмо было написано и отправлено в разные организации, оно обладало страшной силой — уничтожало и человека, и его дело!

Оно прямо-таки дышит ненавистью — к экспедициям, открывающим для ребят новые горизонты, к откровенным разговорам за вечерним кофе, где и родители, и их дети спорят о самых волнующих проблемах, и, наконец, к человеку, который умеет зажечь ребят, увлечь их наукой, воспитать в них острое чувство справедливости и подлинного коллективизма.

Конфликт из прошлого становится настоящим.

И герой фильма — тут уже не следует бояться слова «герой» — обретает иное измерение в свете этого письма: не просто увлеченный и честный человек, а прежде всего человек мужественный, отстаивающий свои принципы, преодолевающий конфликт действием.

Возврат к конфликту раскрывает героя фильма больше, чем многие поступки и разговоры. Обычные беседы с ребятами у костра, советы по сбору гербария или дискуссия о том, каким строить жилище, становятся не просто фактами бытия, а частью борьбы героя за свои принципы (воспитание деятельностью, поиском).

Письмо, которое, на первый взгляд, не стоило приводить в фильме — ведь оно свидетельствовало против героя, — стало пружиной сюжета, дающей напряжение, драматичность всему, что происходит на экране.

За «психологической несовместимостью» Гармаева и администрации школы авторы открыли столкновение более глубокое, более сложное, чем конфликт личностей (кто-то кому-то не понравился) или противоборство разных методов педагогики (допустим, ставить или не ставить отметки), — противостояние социальных ценностей. Потому что принципы воспитания прежде всего социальны. Что пробуждать в человеке — самостоятельность или умение быть пассивным исполнителем, способность искать или просто накапливать знания, осознанную убежденность или слепое подчинение? И нам радостно видеть превосходство Гармаева в этом споре, в этом противоборстве идей и принципов.

Столкновение, противоборство, противостояние — все эти слова есть грани одного и того же явления в драматургии и в реальной жизни — конфликта.

Итак, конфликт! Не есть ли это одно из условий раскрытия персонажей не только в игровом кинематографе, но и в неигровом?

Практика социального неигрового фильма показала, что конфликт может стать важной частью драматургического решения темы, но способ воссоздания конфликта на экране неизбежно будет отличаться от решения конфликта в игровом кино.

В фильме «Гармаев и другие» мы видели своеобразный временной сдвиг конфликта из прошлого в настоящее — без потери чувства сиюминутности происходящего на экране.

Иное решение нашли авторы в фильме «Ищу соперника» (автор сценария В. Четкарев, режиссер Н. Баронин, «Ленхроника»). На экране портрет рабочего, фрезеровщика Геннадия Богомолова (завод «Ленполиграфмаш»). Сколько мы уже видели таких портретов в кино и по телевидению, и лишь немногие остались для нас памятными, взволновали или заставили задуматься. А этот сразу берет «быка за рога» (я имею в виду зрителя).

Первые кадры: Геннадий, какой-то подчеркнуто аккуратный, в одной рубашке, в обтягивающем чистом комбинезоне играет в настольный теннис и отвечает на вопросы закадрового автора. Ответы обычные — имя, фамилия, профессия и... заработок. Тут уже удивляешься — он называет цифру 600—700 рублей! Для простого рабочего заработок очень большой...

А следующий эпизод — «курилка» во дворе завода — еще более заостряет образ героя. Идет разговор о Богомолове среди рабочих. Тут мы слышим: «рвач» и «честный человек», «уникальный мастер» и «хитрец», словом, целый набор самых противоречивых мнений.

После такой завязки следует уже неторопливый рассказ авторов о Богомолове, который постоянно выполняет по три-четыре нормы, справляясь с заданием пятилетки за два-два с половиной года. Потом сам Геннадий рассказывает о себе ребятам из ПТУ, другим фрезеровщикам, приехавшим к нему за опытом. Мы видим героя дома, когда он показывает авторам свою уникальную коллекцию марок, потом на рыбалке с большущей рыбой...

Авторы словно подчеркивают максимализм героя — во всем достичь самого наивысшего! Что ж, открытие такого яркого, сильного характера уже само по себе интересно. Но фильм остался бы только портретом, если бы авторы снова не столкнули героя с теми, кто активно или пассивно его не принимает. Поэтому весь последний эпизод фильма — это взгляд на Богомолова со стороны, а точнее, обсуждение результатов его работы на парткоме завода. И снова мы слышим знакомые интонации: «он хитрит», «все так вкалывать не могут», «он там у себя запирается». Порой в высказываниях звучит и неприкрытая злоба. А говорят товарищи по цеху — фрезеровщики!

Тут-то и выкристаллизовывается суть конфликта: новаторство, которое неизбежно сталкивается с желанием жить тихо, работать в полсилы, больше потреблять, чем давать. Это столкновение не только персонажей, а двух систем ценностей, и авторы не скрывают, что принципы Геннадия Богомолова не находят отклика у его товарищей.

Буквально персонажи не сталкиваются на экране, но это пересечение происходит в нашем воображении, и мы понимаем, как трудно приходится герою. Освещенный лучом конфликта, подлинного, острого, герой словно встает во весь рост, открывая силу и богатство своего характера.

Этот фильм позволяет нам также увидеть еще одну любопытнейшую типологию — «поля конфликта». Как мы видим, здесь конфликт разыгрывается как бы внутри цеха, внутри коллектива фрезеровщиков. Герой всей своей работой, принципами выступает против устаревших ценностей коллектива. Это конфликт социальных ценностей. «Поле» это безгранично, оно охватывает весь комплекс идей, представлений, принципов и стереотипов, господствующих в обществе.

Сходные конфликты можно увидеть и в фильмах «Гармаев и другие», «Шинов и другие».

Но возьмем фильмы иного масштаба — отношения героев разворачиваются на несколько ином пространстве: «Я+Ты=?», или ленинградская «Бригада» М. Серебренникова и Н. Баронина, или «Чужие в городе» (автор сценария Э. Дубровский, режиссер В. Пидпалый, «Киевнаучфильм»). Здесь перед нами малая группа, несколько человек (или даже, как в нашей «Третьей истине», целая бригада прокатного стана), но конфликт их как бы замкнут внутри этих больших или малых коллективов. Он затрагивает представления и ценности, не связанные непосредственно с острыми общественными проблемами страны.

Это, в отличие от предыдущего, социологического, есть социально-психологический тип конфликта. Его замкнутость отнюдь не предполагает ограниченности социальной, просто здесь иной масштаб взгляда на реальность. И отсюда при достаточной глубине исследования возможны выходы на социальные обобщения.

И, наконец, еще один тип конфликта. Мы его видим явственно в «Запретной зоне», «Без легенд», «Лучших днях нашей жизни» — место действия тут, образно говоря, «душа человека». Терзающие ее противоречия, сомнения, страдания — результаты поступков или сложившихся обстоятельств (часто не зависящих от героев, как в случае с отказом в праве на полет) — становятся объектом внимания камеры.

Психологический тип конфликта — один из самых трудных для выявления на экране неигрового фильма. Однако и возможности раскрытия героя при таком ракурсе съемок удивительны.

Подобная типология, конечно, условна, и в силу того, что не так уж часто присутствует в чистом виде (обычно переплетаются разные слои конфликта), и потому, что не всегда конфликт удается выявить в фильме. Однако именно конфликт, найденный в материале, наиболее ярко раскрывает персонажей, часто создает ситуацию, решает выбор метода воплощения.

Так, может, конфликт и определяет взаимодействия между элементами, выстраивая их в сюжет?

Но тогда как же быть с фильмами, где конфликт не обнаруживается столь явственно?

Вероятно, существует еще нечто более общее, находящееся «над» всеми элементами статической модели и коренным образом влияющее на рождение сюжета в неигровом сценарии и фильме?!

Что же это?

●

Часто при монтаже фильма, разбирая синхронные интервью с персонажами, теряешься — что же оставить в фильме, что выбросить в корзину?! Кажется, и этот случай характеризует героя, и вот этот, а вот этот рассказ просто сам по себе художественное произведение. Словом, склеил бы все вместе, да жаль, метраж ограничен. А поддашься порой искушению, вставишь полюбившийся монолог героя — глядишь, фильм вдруг перекосило странным образом, сюжет распадается, не клеится эпизод к эпизоду.

В чем дело? Неужто существуют внутри фильма какие-то невидимые рамки, которые и нарушить-то нельзя?

Что же это за рамки?

Возможно, монолог уводит сюжет в сторону от ситуации. Но при напряженном сюжете такие отступления даже необходимы. Тогда

откуда эти рамки? Откуда такая «зависимость» персонажей?

Возвращаешься к началу фильма, к его завязке и обнаруживаешь: увлекшись раскрытием героев, забыл о проблеме, поставленной в первом эпизоде! Вот оно что! Проблема, казалось бы, давно затерявшаяся в ситуации, в приеме, в живых, действующих по-своему героях, вдруг властно напоминает о себе. Как бы ни был интересен герой, само присутствие проблемы в фильме неизбежно начинает ограничивать его проявления — иначе фильм превратится просто в портрет.

Существует и другая опасность: подчинив раскрытие героя только проблеме, мы превратим его в функцию. Он впишется в сюжет и проблематику фильма, но откроется какой-то одной малой гранью своего характера.

Взаимодействие этих двух элементов — персонажа и проблемы — в сценарии, видимо, определяется той точкой отсчета, которую выберет для себя автор. В публицистическом социальном фильме, где автор более активен, где повествование и сюжет подчинены развитию идеи, персонажи фильма жестко вписаны в конструкцию, их высказывания «работают» только на проблему, она тут доминирует; персонажи суть мозаика, из которой составляется узор мысли. Примером этому киевские фильмы «Контакты» (автор сценария В. Ермолова, режиссер В. Олендер), «А мама меня не любит!» (автор сценария Ю. Гайдай, режиссер В. Олендер). В первом исследовалась проблема отношений людей в большом городе: тоска по уходящей теплоте общения сталкивалась с объективными условиями роста больших городов, поиски нового содержания отношений между людьми — с бездуховностью тех, кто очутился на распутье между двумя культурами. Композиция фильма многолинейна, мозаична — образные символические кадры и интервью с реальными людьми, песня Аллы Пугачевой об одиночестве клоуна и апофеоз техники, неумолимо убыстряющей ритм нашей жизни, — все сливается в единый поток сюжета, увлекающий зрителя. Но когда фильм завершается и мы, выброшенные из этого потока на тихий берег, задумываемся о том, что же нам рассказал фильм, проблема встает во весь рост.

Сплав идеи и материала в русле острой социальной проблемы диктует драматургию, где главное действие принадлежит автору, а персонажи — часть мозаики.

Другой фильм — «А мама меня не любит!», казалось бы, по единству материала противоположен «Контактам», здесь рассказывается о трагедии детей, родившихся дебилами из-за пьянства родителей. Но отрицательные персонажи здесь не показаны, перед вами уже результат, страшный результат: мир опустошенных родителей и уродов-детей.

Однако и тут проблема диктует сюжет, а персонажи только «помогают» его реализации. Проблема освещает факт, дополняя его образными решениями, авторскими ассоциациями. В этих случаях сама структура сценария представляет собой четкую линию развития идеи, обросшую тем или иным материалом.

Это происходит в фильмах с «открытой» постановкой проблемы, где зритель, приняв «правила игры» авторов, в каждом эпизоде ищет отголосок идеи. Поэтому всякое отступление, уводя в сторону от проблемы, гасит интерес зрителей.

Однако положение сразу меняется, когда автор сценария идет в своем исследовании не от идеи, а от героя или от ситуации.

Драматургия сценария и фильма тут иная. Проблема до поры до времени скрыта в материале; кажется, что речь идет только о конкретной судьбе. В том же фильме «Гармаев и другие» мы сначала только наблюдаем за борьбой Гармаева за биологический кружок, радуемся его победам, дивимся той искренности отношений, которая возникает между героем и его учениками, возмущаемся клеветническим письмом администрации школы, но сама проблема словно бы размыта, не названа. Происходит незаметное накопление событий, интервью, самораскрытие героя, и вдруг за этой мозаикой открывается социальная проблема: кого воспитывать — исполнителей или активных участников, «винтиков» или людей думающих?

«Без легенд» — история выяснения, каким

же был экскаваторщик Коваленко, — неожиданно перерастает в социальную проблему: а стоит ли создавать легенду, когда реальные люди намного сложнее и интереснее любых легенд?

В композиции такого рода фильмов главенствует рассказ о персонаже или о ситуации, а проблема возникает словно бы случайно, незаметно и лишь к финальным эпизодам, почти буквально к эпилогу, выдвигается на первый план...

Тут уже прослеживается закономерность общего развития сюжета: от идеи к конкретным выражениям ее (персонажам, событиям, отношениям) или от конкретного факта, судьбы, события — к идее. Выбор этого пути диктуется, видимо, как материалом, так и формой мышления автора (дедуктивной или индуктивной).

Итак, мы увидели некий контур развития проблемы в сюжете. Но, выбрав какой-либо из этих путей, автор только закладывает этот элемент в сценарий. И тогда появляется новый вопрос: как конкретно реализуется проблема в эпизодах?

Анализируя эпизод с трактористами в фильме «Женщина, которую ждут», мы могли заметить, что та грань общей проблемы фильма, которую показывает этот эпизод, проявляется с помощью противоречия: стереотип «женщина-тракторист — хорошо» вдруг поворачивается другой стороной: «женщина-тракторист — опасно».

Умение автора увидеть противоречие как завязь движения сюжета, умение заложить это в сценарии внутри эпизода или в столкновении двух эпизодов есть признак диалектического мышления в драматургии.

Это доказывает сюжет ленинградского фильма «Крестьянский двор» (автор сценария И. Барышев, режиссер М. Литвяков). Проблема личного хозяйства колхозника сегодня одна из острейших в сельском хозяйстве. С одной стороны, личное хозяйство отвлекает людей от работы в колхозе, забирает все свободное время, отчего молодежь также уходит из деревень, с другой — оно сегодня дает добрую треть всех овощей, фруктов, мяса и молока, занимая лишь несколько процентов земли. Последние постановления партии и правительства обязали руководство колхозов и совхозов всячески поощрять личное хозяйство, оказывающее такую помощь в экономическом росте нашего сельского хозяйства; но существует еще и масса барьеров экономического, социального, психологического характера, которые мешают с должным эффектом получать отдачу от крестьянского двора. Об этих проблемах и рассказывает фильм. Мы видим собрание, где выясняется, что, несмотря на все решения, колхозники по-прежнему не могут достать кормов для скота и вынуждены отказываться от коров, а значит, от молока, масла, мяса, которых в деревенском магазине не купишь.

Мы видим многоэтажные дома, которые стали у нас в кинематографе символом прихода цивилизации в деревню, но затем выясняем, что в новых квартирах встает та же проблема молока и мяса, овощей и фруктов, потому что негде держать скот, а бегать за два километра кормить корову или кабана трудно, и трудно ухаживать за садом или огородом, если они не рядом с домом.

Так, через столкновение противоречий, развивается проблема в этом фильме, и противоречия, вплетенные в каждый эпизод, становятся скрытой пружиной, которая разжимается, вбирая события, факты, мнения персонажей, чтобы к финалу открыть зрителю всю сложность бытия крестьянина, которое требует внимательного, гибкого подхода — ведь от него в конечном счете зависят и наше благополучие, и движение вперед всего общества.

Новое и старое, отжившее и рождающееся — все это стороны одного общественного процесса, именуемого «движение», и без показа противоречий экран становится метафизическим, застывшим, безжизненным, какие бы высокие слова ни произносил диктор за кадром.

Как не вспомнить тут ленинскую статью «К вопросу о диалектике», где Владимир Ильич анализирует формы познания: «Условие познания всех процессов мира в их *«самодвижении»*, в их спонтанейном развитии, в их живой жизни, есть познание их как единства про-

твоположностей. Развитие есть «борьба» противоположностей»[1].

Итак, противоречие, обнаруживаемое автором в явлении, наиболее ярко проявляет проблему в социальном фильме. «Открытая» форма развития проблемы в сюжете чаще всего встречается в фильмах публицистического направления при исследовании социальных процессов, явлений, мозаики фактов. Закрытая форма» развития проблемы возникает там, где исследуется характер, событие или конкретная ситуация. Движение сюжета идет как бы независимо от проблемы, и тем не менее, если автор рассматривает противоречия характера или сталкивает полюсные стороны ситуации, проблема неизбежно проявится к финалу фильма как некое обобщение виденного и слышанного с экрана.

И тут возникает вопрос, общий для всех элементов сценария: а не является ли проблема тем самым критерием, по которому мы можем судить, удастся или не удастся социальный фильм?

Да, метод воплощения, развертывания ситуации, раскрытия героев в конечном счете, при всей самоигральности и важности, становится органичным лишь в том случае, когда соответствует проблеме.

Итак, мы завершили этап преобразования элементов статической, первичной модели в некую динамическую модель, где все элементы уже несут новую нагрузку, преображаясь в своем движении в экспозицию и конфликт, прием и развязку.

Развитие и взаимодействие между собой элементов образуют сюжет сценария. В «Драматургии кино» В. Туркин, анализируя игровой фильм, пишет: «Сюжет — это, прежде всего, идейно осмысленный художником кусок новой жизни, это осмысление настоящего, прошлого или будущего человеком сегодняшнего дня. В сюжете всегда будут:

а) реальные отношения жизни,

б) понимание этих реальных отношений художником».

Полагаю, что это определение целиком вписывается и в концепцию сюжета неигрового фильма. «Реальные отношения жизни» — здесь элементы статической модели, обнаруженные нами при анализе структуры неигрового сценария. «Понимание этих реальных отношений художником» и есть движение этих элементов, их творческое превращение в плотно сцепленные между собою части композиции. Таким образом, сценарий неигрового фильма можно определить не просто как модель, а как *динамическую модель*, в которой первичные элементы, найденные автором в материале и придуманные автором для более полного воплощения идеи фильма на экране, должны обрести подвижность в процессах разработки «метода воплощения», развертывания ситуации, раскрытия персонажей и развития проблемы.

Конечно, абсолютных рецептов в драматургии нет и не может быть, всякий подлинный поиск приводит автора к собственным открытиям и прозрениям. Но те закономерности, которые удалось обнаружить при анализе ряда социальных фильмов, — это вехи, которые помогают точнее осмыслить жизненный материал, уйти от метафизического взгляда на мир к активным формам диалектического отношения к явлениям действительности, уловить меняющуюся картину жизни.

Теперь, когда эти вехи стали ясными, я могу вернуться к истории фильма и попытаться взглянуть на него с точки зрения тех закономерностей, которые превращают жизненный материал в драматургический.

●

Напомню сюжет, но уже в виде готовых эпизодов.

1. Хроника прошлых лет, показывающая бригаду в расцвете, и рассказы прежнего мастера и нового о том, какой была бригада раньше и как идут дела теперь. Возникает вопрос — почему?

2. Начало поисков ответа: наблюдение за работой на стане и беседы с вальцовщиками о возможных причинах неудач. Выясняется первая истина — виноват новый мастер Виктор Дементьев. Но... противоречие — в подшивке многотиражки Дементьев не раз упоминается как лучший мастер месяца, не раз, работая в других бригадах, Виктор Трофимович получал

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 317.

и награды и премии. Может, за ясно видимой причиной скрыты невидимые?

3. Наблюдение за авариями на стане и комментарии прежнего мастера Саида Нурутдиновича к этим авариям, описанным в сменном журнале. Выясняется — виноват не только мастер, многое зависит и от старших. Бригаду нужно «настроить»! И тут Саид Нурутдинович рассказывает о своих принципах работы с бригадой: «строгость», «люди должны знать, что мастер все видит», «последнюю точку в настройке стана сам ставлю»!

Таков был прежний стиль управления бригадой. Что же предложил новый мастер?

«Каждый отвечает за себя», «никакого панибратства», «старшие должны сами делать, а не на мастера надеяться» — таковы принципы Дементьева.

4. Наблюдение за работой Виктора Дементьева, за его отношениями с людьми, его поведением при настройке и авариях. Автор ставит вопрос: так, может, причина поражений бригады не только в особенностях нового мастера, но и в самих вальцовщиках? Снова интервью со «старшими» — разговор о прежнем мастере. «Старши́е» говорят с восхищением о дисциплине, но и о доброжелательности Нурутдинова, о его опыте — «ни одна мелочь не ускользнет», об умении найти общий язык с людьми и в то же время почувствовать каждую клеть, и в этих ответах постоянно слышен упрек новому мастеру: «раньше жили, как за каменной стеной, теперь вот все приходится самим»...

Значит, причина неудач бригады и в инерции прежних привычек, «старши́е» не выдерживают такого груза ответственности, который возложил на них Дементьев, — «сами за все отвечайте!». Не в плохом характере мастера суть конфликта бригады и мастера, а в том, что рабочим непривычна самостоятельность, ответственность!

На этом авторское исследование завершилось, как бы обрывая эту историю на середине, оставляя вопрос о сложностях управления людьми, и, таким образом, за конфликтом нового мастера и бригады вставала проблема стиля руководства, авторитарного или демократического, и отражение этих стилей в психологии рабочих. Поиск автора происходил на глазах у зрителя, и это создавало сюжет сценария.

Через три месяца группа приступила к съемкам фильма «Третья истина». Когда я приехал с группой и снова пришел на прокатный стан, то мне показалось, что ситуация не изменилась — по-прежнему вальцовщики с прохладцей относились к мастеру, по-прежнему бригада не вышла в передовые. Но... когда мы собрали прокатчиков перед камерой для интервью о прежнем мастере и новом, то оказалось, что прокатчики уже не говорят о Викторе Трофимовиче с прежней нетерпимостью! Они признают, что он стал внимательнее к людям, что больше времени посвящает настройке, что постепенно овладевает опытом мастера. «Что ж, — подумали мы с режиссером Р. Откировым, — прекрасно, теперь у нас будет финал всей этой истории, и финал благополучный: конфликт улажен, мастер и бригада пришли к пониманию друг друга». И съемки продолжались дальше, с той только разницей, что ситуация разбиралась уже в прошлом, как бы восстанавливалась в интервью с рабочими и мастерами.

И эта инерция прежней композиции, прежней ситуации была так велика, что даже при монтаже сюжет не претерпел изменений, разве что «метод воплощения» — авторское исследование — стал менее активным, исчезло «я» автора. И все! И мы радовались тому, что персонажи сказали в интервью те же слова, что и раньше, и мы радовались, что бригада к концу съемок опять вышла в передовые. Однако когда фильм был уже принят и даже показан, возникло странное чувство разочарования!

Нет, это не привычное авторское кокетство — «вот если бы да кабы» снова переделать картину; тут иное — ощущение того, что та идея, ради которой затевалась вся картина, вдруг непонятным образом ускользнула из сюжета. Как? Когда? Почему? Все так и... не так!

Сдвиг ситуации из настоящего в прошлое сыграл с сюжетом злую шутку — из живого исследования, которое происходит на глазах у зрителей в данное, настоящее время, в период

конфликта мастера и бригады, ушло действие! Осталось только восстановление фактов прошлых, которые в силу того, что примирение произошло, уже не столь остры и интересны, как раньше. Острая ситуация, беседы персонажей, сама проблема — все эти подвижные элементы стали статичными, замерзшими для рассмотрения, для оглядки назад. «Если все уже хорошо, то зачем затевать весь этот сыр-бор?», зачем делать сюжет-загадку, авторский поиск, если в финале оказывается тишь и гладь? К сожалению, восхищение материалом помешало нам задать эти вопросы самим себе в период монтажа. Однако, я думаю, в этом неожиданном исчезновении собственно сюжета, в потере остроты скрыт очень любопытный феномен неигрового кинематографа — точность отражения действительности зависит от совпадения т е ч е н и я времени в жизни и на экране! Любой элемент может абсолютно верно перекликаться с реальностью, но, если исчезает чувство настоящего, сегодняшнего, происходит непоправимый сдвиг, ломающий сюжет. Мы, авторы, вправе сегодня исследовать прошлое, но из сегодняшнего дня; мы, авторы, вправе сталкивать времена, высекая искры сравнений, но с сегодняшней точки зрения; мы, авторы, вправе свободно и прихотливо менять течение времени на экране, но не забывая о том, что настоящее было и есть главный объект исследования.

И главное поражение фильма, которое теперь я вижу явственно и мучительно, это потеря проблемы, уход от разбора того, какое трудное психологическое наследство — равнодушие, исполнительство и безответственность — оставляет стиль управления, основанный на недоверии к человеку и слепом подчинении, на бездумном исполнении приказа и отсутствии инициативы. И как сложно преодолевается это наследство!

Вероятно, эта же инерция, только в ином роде, в форме тяготения к счастливому концу и безмятежным отношениям, в форме радости беспроблемной жизни и избегания всяческих противоречий, помешала и нам выйти в конце концов к подлинной социальной проблеме, стоящей за историей бригады № 1.

●

Сценарий неигрового фильма — теливизионного, документального, научно-популярного... Он всегда обречен на несколько смертей и рождений и в съемках и в монтаже. Такова уж природа этого вида драматургии: ведь материал, который лежит в его основе, уникален — это живая, меняющаяся действительность. И сценарий здесь находится словно на границе двух времен — реального и кинематографического, на границе двух пространств — объективного, подвижного и субъективного, ограниченного взглядом камеры и протяженностью фильма. В силу этого сценарий всегда будет только моделью ситуации, характера, явления. Но от того, насколько точна будет эта модель, насколько динамична и интересно выстроена, зависит будущее фильма.

И в этом нас убеждают как наши победы, так и неудачи. Я лишь попытался очертить контур явления, наметить опорные точки драматургии. Возможно, новые фильмы обнаружат еще более любопытные повороты. Но сейчас важно понять, что в триаде «реальность — слово — изображение» сценарий не только строчка в плане студии, не только повод для запуска, а своеобразное, подчиняющееся своим законам произведение, которое позволяет авторам фильма увидеть и отразить жизнь во всем ее богатстве и своеобразии.

Н. Трубников

Воспитывать искусством

О комплексном подходе к формированию личности

Воспитательные функции искусства издавна привлекали к себе внимание философов и политиков, эстетиков и искусствоведов, психологов и педагогов. Большое место изучению этих функций всегда отводилось и в марксистско-ленинской эстетике. Но все же вопрос о специфической роли художественного воздействия в системе многообразных средств формирования личности нуждается в постоянном, углубленном изучении.

«Советский человек, — говорил на XXVI съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев, — это добросовестный труженик, человек высокой политической культуры, патриот и интернационалист. Он воспитан партией, героической историей страны, всем нашим строем. Он живет полнокровной жизнью созидателя нового мира.

Это не значит, конечно, что мы уже решили все вопросы, связанные с формированием нового человека. Задач здесь стоит перед нами немало» [1].

Одной из наиболее актуальных задач и является интенсификация участия многообразных средств художественного воздействия в процессе формирования личности нового человека. Задача эта в настоящее время стимулирует искания теоретиков и практиков в различных сферах науки об обществе, в том числе и в сфере искусствознания. Необходимо отметить здесь активность и плодотворность деятельности киноведов и кинокритиков. Однако эффективность решения задачи, выдвинутой на XXVI съезде КПСС, требует особого внимания к общеметодологическим вопросам изучения и активизации воспитательной роли искусства в условиях общества зрелого социализма. Некоторые из этих вопросов мы и хотим обозначить в нижеследующих заметках.

Решения XXV и XXVI съездов КПСС о комплексном подходе к делу коммунистического воспитания, результаты развернутой практической деятельности партии по их осуществлению вызвали повышенный интерес ученых-обществоведов к изучению средств формирования нового человека, среди которых принципиально важная роль отводится искусству. Появились работы, в которых среди прочих функций искусства воспитательная рассматривается как одна из сущностных. Такой подход был намечен, например, в работах М. С. Кагана. Поставив задачу прояснить актуальные аспекты общественной природы искусства, автор исследовал четыре главных вида человеческой деятельности. Искусство он назвал «пятым видом», в котором сливаются познавательная, ценностно-ориентационная, коммуникативная и преобразовательная деятельность человека. Последняя соединяет в себе особое «преобразование» в духовном мире творца материи, из которой построено произведение, и реальное ее преобразование, то есть создание произведения, а также его воздействие на своих потребителей. Здесь воспитательная функция хотя и рассмотрена как одна из функций искусства, но все-таки специально не выделена и поэтому растворена в размышлениях исследователя о таких «созидательных» факторах воздействия искусства, которым в системе других факторов принадлежат скорее служебные, чем определяющие роли.

Особо выделяет воспитательную функцию искусства в ряде своих работ Л. Н. Столович. Не оставляя без внимания новейшие завоевания искусствоведческой и эстетической мысли, исследователь построил своеобразную философскую модель искусства, в которой отражены все его качественные основы. В способе функционирования искусства он рассматривает творческий, отражательно-информативный, психологический и социальный аспекты; во взаимоотношениях двух первых — оценочный и игровой, а в двух последних — воспитательный и

[1] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 63.

знаковый. Анализ воспитательного аспекта приводит Л. Н. Столовича к выводу о двух возникающих на его базе функциях искусства: социальной (формирующей поведение человека в обществе) и творческой (развивающей творческие способности человека в разных сферах его деятельности).

Здесь, как видим, воспитательный аспект в двух своих функциях выступает уже как особое свойство искусства, не просто лежащее в его основе, но и находящееся в постоянном взаимодействии с другими основополагающими «составляющими». Однако роль воспитательного аспекта — отмечает в своих работах С. Х. Раппопорт — гораздо значительнее иных «составляющих», поскольку он определяет главные особенности процессов художественного творчества (создания произведений) и художественного восприятия (потребления произведений). В исследовании воспитательного аспекта искусства автор опирается на разработанное в трудах Маркса, Энгельса, Ленина положение о том, что основу социального бытия составляет общественная практика. Именно она вызывает к жизни все другие виды социальной деятельности и определяет их главные особенности. Сама же практика развивается в двух направлениях: «предметном» (преобразование предметов действительности) и «личностном» (формирование человека как личности). Развитие искусства движется потребностями общественной практики на ее «личностном» направлении.

Практика на этом направлении включает в себя прежде всего формирование личности, которое мы понимаем как целенаправленное, организованное воздействие на личность множества факторов, выражающих интересы общества. Это и обусловливает определяющую роль воспитательных, практически-действенных функций искусства по отношению к личности.

Под этим углом зрения в многочисленных работах проведен анализ ряда существенных моментов в процессах создания и восприятия художественных произведений, что позволило авторам глубже раскрыть не только природу этих процессов, но и своеобразие практически-воспитательного воздействия искусства на личность. Достижения советского обществоведения и искусствоведения позволяют определять новые актуальные вопросы о месте и роли искусства в комплексной системе коммунистического воспитания. Основополагающим философским тезисом при этом служит мысль К. Маркса о практически-духовной природе искусства.

Маркс, высказывая это важнейшее положение, отличал теоретическое освоение мира (его познание и воздействие на него только в умственном плане — «в мыслящей голове», как пишет Маркс) от практического (то есть реального преобразования мира). И, в свою очередь, то и другое — от «художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира»[2]. Во всех случаях речь идет об освоении мира, то есть об активном (духовном или практическом) воздействии на него. Другими словами, Маркс подводит нас к указанию на способность искусства переводить свое духовное влияние в практическое воздействие. Что, заметим, в наше время с особой наглядностью подтверждает богатейший опыт социалистического кинематографа.

Для деятельности людей характерно наличие теоретического и практического способов освоения действительности. Реальное ее преобразование (то есть практический способ овладения ее предметами) возможно только путем материального воздействия, как это и происходит в промышленности и сельском хозяйстве, в области техники и экономики, в ходе революционного переустройства социальных институтов и т. д. Умственное же овладение предметами действительности предшествует материальному и обслуживает его. Это познание предметного мира и основанное на его результатах проектирование путей создания новых предметов, а также оценка хода теоретического, а затем и практического овладения ими для управления этими процессами. Поскольку же вся деятельность общества является коллективной и исторической (каждое новое поколение не может существовать, не используя опыт и результаты деятельности

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 728.

предыдущих), необходима еще и передача этого опыта от поколения к поколению, постоянное социальное взаимодействие между людьми, способствующее обмену знаниями и организации совместных действий.

Познавательная и проектировочная, оценочная и коммуникативная деятельность и составляют в совокупности то теоретическое (то есть духовное, совершаемое не реально, а «в мыслящей голове») овладение предметным миром, которое необходимо для практического (уже реального) его преобразования.

Если предметный мир можно изменить только материальным вмешательством, то мир личностный преобразуется и материальными (например, экономическими) условиями жизни, и в результате сильного духовного воздействия. Именно о таком эффекте не раз говорил В. И. Ленин, например, вспоминая о глубоком впечатлении, которое произвел на него роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: «Он меня всего перепахал... Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь» [3].

Используя это ленинское выражение, подчеркнем, что духовное воздействие может непосредственно перейти и в практическое, если только оно способно войти в глубины личности и дать долгодействующий заряд всей ее деятельности.

В литературе по психологии подробно исследован процесс социализации подрастающего поколения, который состоит прежде всего в овладении формирующейся личностью социально-историческим опытом с помощью старшего поколения и специальных общественных институтов.

Это не однолинейный процесс. Его грани мы условно назовем профессиональной и универсальной социализацией. Первая предполагает овладение профессиональным опытом, знаниями и навыками, которые необходимы для вхождения в ту или иную отрасль общественного труда, вторая же — овладение необходимым каждому человеку опытом личностных отношений к миру, к другим людям и к самому себе. «Универсальная социализация» предполагает также овладение устойчивыми социально-психологическими жизненными установками, которые необходимы каждому и в быту, и на рабочем месте, и в общественной и личной жизни — всегда и повсюду. Обществу небезразличен характер личностных отношений, смысл вырабатывающихся в их процессе социальных установок. Ведь такие отношения содержат социальную оценку и показывают, насколько развита в личности способность общественной ориентации. В условиях зрелого социализма приобретает исключительно важное значение формирование и развитие социалистических по характеру отношений и установок, но, разумеется, одновременно с непрестанным совершенствованием профессиональной подготовки советских людей во всех сферах общественного труда.

Профессиональная подготовка ведется путем специального образования и обучения в учебных заведениях и организациях разного типа и уровня, а также непосредственно на практике. Здесь нужны, с одной стороны, продуманные, научно разработанные программы, учитывающие особенности соответствующей профессии и ее современное состояние, и квалифицированная помощь специалистов, выступающих в роли педагога, а с другой — упорство, волевые усилия, напряженная работа самих обучающихся.

Универсальная подготовка требует новых средств ее осуществления. Опыт отношений невозможно выучить, невозможно выработать с помощью каких-либо упражнений. Приобретаемый «со стороны» опыт других людей и поколений становится действенным, если он сплавляется с личным опытом данного человека и органически вливается в его жизненные установки по отношению к окружающему миру, в его личностные оценки-ориентации. Многочисленные факты позволяют утверждать, что все это достижимо только в ходе переживания. Внешние воздействия становятся приобретением личности только в том случае, когда они пропущены через эмоциональный механизм человека, переплавлены в горниле его собственных переживаний. Образование и обучение сами по себе не способны достичь этой цели.

---

[3] В. И. Ленин о литературе и искусстве. 3-е издание. М., 1967, с. 653.

Здесь процесс переносится в сферу воспитания, а успех воспитания в свою очередь находится в прямой зависимости от той способности субъекта воспитания «перепахать» человека изнутри, о которой мы говорили выше.

Самым мощным средством воздействия на личность является практическая жизнь. Она вовлекает человека в различные ситуации и конфликты, делает его участником различных событий, заставляет пройти «огонь и воду», доставляет и радости, и огорчения. Переживая жизненные успехи и неудачи и осмысливая их, мы обогащаем опыт личностных отношений, формируем, часто незаметно для себя, свои жизненные установки. Но жизненные влияния неорганизованны, а потому во многом случайны. Они могут быть не только созвучными нуждам общества, но и противоречащими, и даже враждебными им, о чем напомнил Л. И. Брежнев на XXVI съезде КПСС. Общество нуждается поэтому в особых средствах духовно-практического воздействия на человека, направленных на активное формирование социалистического типа личности, причем таких средствах, которые бы при этом обладали способностью вызывать сильные и устойчивые эмоции.

Прежде чем перейти к анализу некоторых из этих средств и своеобразию искусства в их системе, подчеркнем, что между образованием и воспитанием нет пропасти. Чувства, настроения, переживания заметно влияют на процесс приобретения и закрепления знаний и навыков.

Образование, обучение, воспитание, как подчеркивал В. И. Ленин в своей исторической речи на III съезде комсомола, эффективны только тогда, когда они тесно связаны с повседневной практической работой, с активным участием в строительстве нового общества. Единство образования и воспитания, профессиональной подготовки, духовного и практического воздействия — это ведущий принцип той системы формирования нового человека, которая создана в нашей стране. Он лежит в основе комплексного подхода ко всему делу коммунистического воспитания.

Однако воспитательная сторона этого единого процесса нередко уступает образовательной, профессиональной с точки зрения оснащенности ее достижениями науки. Она не имеет в такой же степени хорошо, научно обоснованных программ, ведется во многом на основе слабо увязанных друг с другом мероприятий, и ведут ее нередко люди, которых трудно назвать высококвалифицированными специалистами в области воспитания. Результативность воспитания часто оценивается лишь по характеру мероприятий, по числу охваченных ими людей, а не по глубине производимой воспитательной «вспашки».

Более всего эти недостатки присущи использованию искусства в воспитательном процессе, что, в свою очередь, связано с недостаточной разработкой вопроса о своеобразии художественного воздействия и с широким распространением упрощенных, а то и ошибочных представлений о нем. Нередко к искусству предъявляют такие же требования, как и к другим средствам формирования личности, хотя его участие в воспитательном процессе весьма специфично.

Можно говорить о двух весьма распространенных требованиях, вполне логичных, но не учитывающих особенностей искусства. Это, во-первых, требование «жизненности» каждого произведения, его связи с определенными фактами реальности; во-вторых, требование непременной обнаженности воспитательного уровня, заложенного в фабуле произведения.

Многие исследователи справедливо, на наш взгляд, подчеркивают сходство художественного воздействия с тем воздействием, которое оказывает на личность практическая жизнь, и рассматривают произведение искусства как ее действующую модель. Используя в каждом случае особые средства, искусство, подобно жизни, вовлекает нас в разные ситуации и ставит в разные положения, делает участниками разных событий. И, подобно жизни, заставляет радоваться и грустить, испытывать душевные взлеты и падения, одним словом, *переживать* (причем так, будто мы и в самом деле находимся в жизненных обстоятельствах), обдумывать пережитое, обретать новый опыт, личностный. Конечно, влияние реальной жизни сильнее, чем художественно-иллюзорной. Но

влияние последней уже не противоречивое и хаотичное, как порой в жизни, а организованное, целеустремленное, основанное на осмыслении общественного и нравственного опыта многих поколений. Здесь, по выражению Ленина (он имел в виду художественную литературу), «весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров психики данных типов» [4].

Но искусство обращается к конкретным фактам, событиям, действиям не для предписания читателю или зрителю определенной их оценки и нормы поведения. Сила искусства — в богатстве, глубине и устойчивости вызванных психологическим участием в событиях, воссозданных в художественном произведении, собственных переживаний и размышлений каждого читателя или зрителя и обретенного им жизненного опыта. И, напротив, искусство теряет силу воздействия, если пытается подменить сложнейший процесс художественного поиска подобием обсуждения и оценок жизненных фактов на основе заданных критериев и заранее известных выводов.

В воспитательной работе, тем не менее, иной раз используют как раз такие поверхностные произведения, которые действуют «в лоб» правильными, но не эффективными «аргументирующими речами», и даже в глубоких произведениях иные воспитатели ищут обязывающих предписаний, не привлекая внимания воспитуемого к анализу художественно-образной ткани произведения и к ее активному постижению.

Между тем на необходимость избегать в искусстве таких речей и предписаний указывали основоположники марксизма. Энгельс не раз в своих письмах авторам литературно-художественных произведений возвращался к мысли о том, что в этих произведениях «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...». Энгельс подчеркивал, что «социалистический тенденциозный роман целиком выполняет... свое предназначение, правдиво изображая реальные отношения... — хотя бы автор и не предлагал при этом определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону» [5]. «Чем больше скрыты взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства», — писал он в другом письме [6]. Маркс критиковал Лассаля за то, что герои его драмы были им превращены в простые идеологические рупоры [7], а Энгельс советовал Лассалю, чтобы мотивы действий его героев «более живо, активно и, так сказать, стихийно выдвигались на первый план ходом самого действия, а аргументирующие речи становились бы все более излишними» [8].

Художественное воздействие обладает способностью оказывать глубокое влияние на самое ядро личности, на основу основ всех ее многообразных отношений и жизненных установок, а, значит, на личность в целом. Искусство является мощным орудием, целостного формирования личности именно потому, что способствует поиску верных оценок, плодотворных решений, а не обязывает к каким-либо из них, вводит в поток развивающихся отношений, а не предписывает их в готовом виде.

Художественное воздействие имеет еще одну замечательную особенность: формируя личность в нужном обществу направлении, оно приносит ей особое удовлетворение — эстетическое наслаждение. Именно эстетическое наслаждение, лежащее в природе искусства, усиливает эффективность его воспитательного влияния.

Однако эстетическое наслаждение — своеобразная награда, дающаяся нам ценой глубокого художественного переживания.

И поэтому ее получает только тот читатель или зритель, который владеет высокой культурой художественного восприятия, то есть активно, творчески полноценно воспринимает произведения искусства. Культура же эта дается человеку не от рождения, а вырабатывается организованно, длительно, при обоюдных усилиях личности и общества. Ее формирование и развитие являются задачей художест-

[4] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 49, с. 55

[5] Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. I. М., 1957, с. 9.
[6] Там же.
[7] Там же, с. 26.
[8] Там же, с. 63.

венного воспитания, и от успеха этого воспитания зависит эффективность воздействия искусства. Формирование и развитие культуры художественного «восприятия» являются, следовательно, непременным условием успешного использования искусства в комплексе средств коммунистического воспитания.

Особое и незаменимое место искусства в этом комплексе определяется тем, что только оно является таким средством духовно-практического воздействия на личность, которое позволяет ей овладеть обобщенным социально-историческим опытом личностных отношений и органически вобрать его в собственные отношения и жизненные установки; оно направлено не только на формирование отдельных отношений и установок, но также на укрепление их основы, ядра личности. Эффективность воспитательного воздействия искусства зависит, с одной стороны, от глубины жизненного содержания, идейной направленности и художественного совершенства произведения, с другой — от уровня культуры художественного восприятия и творческой активности его читателей, слушателей или зрителей.

Эти рассуждения наводят нас на мысль об особом месте и специфической роли искусства в системе средств комплексного воздействия на личность.

Искусство может быть использовано на всех основных направлениях воздействия на личность в целях идейно-политического, трудового и нравственного воспитания. Оно является также мощным орудием эстетического воспитания. Благодаря его своеобразным воспитательным возможностям, оно хорошо дополняет все другие средства. Комплексный подход в воспитании требует непременного использования искусства и четкого определения его взаимодействия с другими средствами на каждом направлении воспитательной работы.

Искусство, будучи общественным орудием формирования нового человека, удовлетворяет также художественные потребности личности, оно обогащает человека, делает его жизнь интереснее и радостнее, расширяет его кругозор, его жизненные впечатления.

Суть комплексного подхода — в планомерном, регулярном, целеустремленном воздействии всех средств и на всех направлениях. Комплексный подход существенно повышает роль искусства в коммунистическом воспитании масс, которое является ныне делом всей партии, всего народа. Но в процессе его осуществления перед искусством и его исследователями возникают новые и новые проблемы, которые ждут своего решения. Могучее искусство кино, демократичное по своей сути, обращенное к многомиллионной аудитории, несомненно способно и призвано сыграть видную роль в продвижении общепартийного дела — формировании личности нового человека. Надежным компасом для мастеров экрана, как и для всех деятелей советской культуры, здесь служит и будет служить определение народности и партийности искусства, данное на XXVI съезде КПСС: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства...» [9]

[9] «Материалы XXVI съезда КПСС». М., 1981, с. 63.

С. Эйзенштейн,
при участии Г. Александрова

«Стачка»

Эйзенштейн вспоминал о «Стачке»: «Картина вихраста и драчлива, как я сам в те годы» [1]. Так говорят о детях.

«Стачка» и есть первое экранное «дитя» Эйзенштейна, а время ее создания вполне могло казаться ему впоследствии кинематографическим детством. Если, однако, относиться к детству не снисходительно, а с пониманием, то это период, максимально насыщенный творческой активностью. И в этом смысле время «Стачки» — важный период не только для Эйзенштейна и его соавторов, но и для советского кинематографа в целом, и для мирового кино.

Не станем увлекаться этой аналогией, напомним лишь, что не напрасно на изучении детства все более сходятся сейчас интересы психологии и лингвистики, кибернетики и антропологии, биологии и философии, а также целого ряда наук, дислоцирующихся на стыке традиционных дисциплин. И у кинематографа, за плечами которого не стоит еще вековая история, есть настоятельная потребность пристально всмотреться в собственные истоки.

История постановки «Стачки» предоставляет нам редкую возможность проследить, как возникал и оформлялся замысел, как искался (а зачастую и изобретался) адекватный ему язык, как, преодолевая специфические для своего времени трудности, прорастало произведение, которое содержало в себе клетки и ткани «генетических программ» нового искусства, как, наконец, фильм был принят современниками и какую оценку получал на различных этапах истории советского и мирового кино.

Впервые публикуемый в полном виде сценарий «Стачки» — важнейшее в этом процессе звено: оригинальный подход к материалу, новаторство драматургических и изобразительных решений, а главное, талант и дерзость художников, преодолевающих неизбежные для первопроходцев препятствия, — все это выпукло и сильно воплотилось в недавно обнаруженном нами сценарии.

Историки кино считали, что сценарий «Стачки» не сохранился [2]. Бытовало мнение, что он вообще не существовал как законченное целое. На самом деле он был не разыскан.

В возникновении легенды об отсутствии сценария «Стачки» немалую роль сыграл сам Эйзенштейн. В статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме», написанной сразу после окончания работы над фильмом, он обронил фразу: «Любопытно, кстати сказать, что (...) в самой технике изложения «Стачки» и других серий «К диктатуре» момент собственно сценария отсутствовал и налицо скачок: тема — монтажный лист, что вполне логично по самой монтажной сути дела» [3]. И хотя теперь ясно, что Эйзенштейн имел в виду не отсутствие сценария как такового, а использование «каких-либо общепринятых драматургических законов» [4], проще говоря, утвердившихся к тому времени сценарных образцов, фраза эта была понята буквально, вне контекста.

С. М. Эйзенштейн, 1923 г.

В то же время целый ряд документов [5] недвусмысленно говорит о том, что сценарий существовал, обсуждался и принимался. Это стимулировало целенаправленные поиски, в результате которых неправленная машинописная копия сценария была обнаружена в фондах Центрального государственного архива литературы и искусства (фонд 1230, опись 1, единица хранения 573, листы 60—112).

Сравнение его с разработками, сохранившимися в архиве Эйзенштейна, а также с фильмом показывает, что данный вариант сценария — возможно, не окончательный, но один из последних и наиболее полных.

Следует иметь в виду, что сценарий не предназначался для печати. Он носил чисто рабочий характер, и авторы вовсе не заботились о его литературных достоинствах, о соблюдении стилистических норм или о поиске языковой выразительности, что представляет некоторые трудности для современного читателя. Фраза «Лицо трестовика делает вид»

далека от литературного совершенства, однако подобная форма записи носит содержательный характер: в ней отразились и отношение к сценарию как к «изложению содержания приемами, определяющими построение монтажа»[6], и стремление к конкретности в описании будущего кадра, и, наконец, лихорадочный темп работы над сценарием[7]. В таких фразах сделаны стилистические правки.

В исключительных случаях нами вставлены недостающие по смыслу слова, а также восстановлено полное написание слов, записанных сокращенно. Вставки набраны курсивом в скобках, купюры (они минимальны) обозначены (...).

Для удобства чтения мы расшифровали специальные сокращения, обозначающие крупность плана или вид смены кадров: шторки, диафрагмы и т. п. Некоторые сокращения расшифровать не удалось, и в тексте они не приведены. В отдельных случаях нет уверенности, что расшифровка верна. Вот список расшифрованных сокращений, встречающихся в сценарии:

Кр. — крупно.
М. — мелко.
Ср. — средне.
П.К. — полукрупно.
П.М. — полумелко.
П.Ср. — полусредне.
ПНР — панорама.
Д. — диафрагма.
А. Д. — американская диафрагма.
М. Д. — медленная диафрагма (?)*.
Н — наплыв.
Н. Н. — наплыв на наплыв — двойная экспозиция.
В. — вытеснение.
С. В. — специальное вытеснение (?).
Н. В. — наплыв, вытеснение (?).

Впервые публикуемый сценарий «Стачки» несомненно привлечет внимание не только историков и теоретиков кино, но и всех читателей журнала, а также и кинематографистов-практиков: заложенная в принципах строения «первого пролетарского фильма»[8] «генетическая программа» далеко не исчерпана. И сценарий «Стачки», и вся история создания фильма требуют тщательного комплексного исследования, которое представит не только исторический, но и актуальный практический интерес.

Примечания к сценарию даются в конце текста.

---

[1] Эйзенштейн Сергей. Избр. произв. в 6-ти томах, т. 1. М., 1964, с. 313. (В дальнейших ссылках на это издание указываются том и страница.)
[2] См., например: Эйзенштейн Сергей, т. 6, с. 5, 7, 518, 520.
[3] Эйзенштейн Сергей, т. 1, с. 110.
[4] Там же, с. 110.
[5] См., например: ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 437, л. 49; ЦГАЛИ, ф 1230, оп. 1, ед. хр. 573, л. 8.
[6] Эйзенштейн Сергей, т. 1, с. 110.
[7] Первый набросок плана серии «К диктатуре», куда входила «Стачка», датирован 1 апреля 1924 года, а 22 апреля сценарий уже рассмотрен и принят на заседании Правления Госкино (ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 437, л. 49). Между двумя этими датами — около десятка вариантов сценария, не считая многочисленных разработок отдельных сцен.
[8] «Правда», 1925, 14 марта.
* Знак вопроса поставлен там, где нет полной уверенности в точности расшифровки.

Г. Масловский, С. Шумаков

С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ на съемках фильма «Стачка»

5-я серия[1]

I часть

ПРОЛОГ

1. Американская диафрагма. (Крупно.) Медаль крутится на горизонтальной (*плоскости*), останавливается царем.
2. (Мелко.) Болото.
3. Наплыв. Рабочие работают.
4. (Мелко.) Торфяные разработки.
5. Лицо директора.
6. (Мелко.) Река.
7. Рабочие в воде.
8. Наплыв. (Мелко.) Плотина.
9. Работает мельница.
10. Наплыв. Поляна.
11. Шахты.
12. Наплыв. (Мелко.) Работающий завод (сверху).
13. Водопад.
14. Наплыв. (Мелко.) Завод (внутренность).
15. Директор с галошей.
16. Путь железной дороги с рабочими.
17. Двойная экспозиция. Железная дорога.
18. Двойная экспозиция. Поперек другая железная дорога.
19. Двойная экспозиция. Завод. Третья железная дорога.
20. Двойная экспозиция. Три железных дороги. Фигура директора.
21. Директор и двойная экспозиция. При загрузке склада.
22. Наплыв. Кузнецкий мост.
23. Двойная экспозиция. По Петровке — автомобиль с директором.
24. Тройная экспозиция. Банк. Петровка, Кузнецкий.
25. Двойная экспозиция. Банк (дом). Операционный зал (сверху).
26. Тройная экспозиция. (*Продолжение кадра*) 19, и сейф открывается.
27. Директор с двумя дает инструкцию. Акции.
28. Вертятся деньги.
29. Медаль.
30. Городовой.
31. Получка рабочих (Мелочь. Расчетная книжка. Штрафы).
32. (Мелко.) Внешний вид рабочего барака.
33. (Средне.) Наплыв. Барак, внутренний вид. Приходят с работы.
34. (Полукрупно.) Миска, вокруг руки с ложками.
35. (В рост.) Рабочие тащат ведро, из ведра идет пар.
36. (Крупно.) Миска. Из кадра льется суп. Картошка и бычий глаз.
37. (Полукрупно.) Голодные лица рабочих, (*они*) смотрят вниз.
38. (Крупно.) Поверхность супа, плавает картошка и бычий глаз. Глаз наезжает на аппарат. Американская диафрагма.
39. Глаз оживает, на нем появляется (...) лорнет. Американская диафрагма немного открывается.
40. (Средне.) Шикарная выставка гастрономического магазина.
41. (Средне.) Сквозь стекла директор и толстая дама смотрят.
42. (Средне.) Петровка наезжает на аппарат.
43. Двойная экспозиция. Петровка. Автомобили (крупно). Едут от аппарата, в движении.
44. Двойная экспозиция. Автомобили едут. Вертится стеклянная дверь.
45. Тройная экспозиция. Автомобили. Дверь. Издалека наезжает на аппарат лицо директора. (Крупно.) Надевает цилиндр.
46. Двойная экспозиция. (Крупно.) Лицо директора. (Крупно.) Деталь ужина.
47. (Мелко.) Панорама ужина.
48. Наплыв. Панорама: ужин и убранный стол (сверху).
49. (Мелко сверху.) Убранный стол. В кадр по кругу входят руки. Чокаются. Группа бокалов наезжает на аппарат.
50. (Средне.) Группа чокающихся бокалов. Наплыв. (Крупно.) Смеющееся лицо Петровской[2].
51. Лицо Петровской. По диагонали надпись: «Ювелирный магазин Фаберже». В середине — группа флаконов, вертятся направо.

52. «Фаберже». Наплыв. Бриллианты вертятся налево.
53. Бриллианты и духи. Наплыв. Из бутылок по разным направлениям плещет шампанское.
54. Наплыв. Льет шампанское. Поверхность наполняемого шампанским бассейна.
55. Бассейн. Наплыв. Ноги Петровской (средне) спускаются в шампанское.
56. Наплыв. (Полукрупно.) Петровская въезжает в кадр по грудь в шампанском. Двойная экспозиция. Петровская по грудь в шампанском. Наплыв. Она же разгибается от бассейна (полумелко).
57. Наплыв. Она же падает в бассейн. Все исчезает.
58. Цветной бульвар ночью. Разгон проституток.
59. Наплыв. (Мелко.) Бассейн, в нем она. Кругом мужчины во фраках. Один черпает шампанское из бассейна. Наплыв. Пьет шампанское.
60. Наплыв. Пена, пена, пена.
61. Руки. Мыльная вода. Прачка. Голодные дети. Муж уходит на поиски работы.
62. Двор. Безработные сидят у забора. Прекращение приема[3]. Один. (Крупно.)
63. Завод. Наплыв. Мастерская.
64. (Мелко.) Наплыв. Работает мастерская. Едет кран.
65. (Полукрупно.) Будка крана в движении. Рабочий управляет (*краном*).
66. Темный кадр. Открывается крышка вагранки. Брызжет раскаленная сталь, наливается в котел. Кругом рабочие. Наплыв.
67. Наплыв на мелкие брызги. Потные лица литейщиков. (Крупно.)
68. (Крупно.) Каретка крана едет по рельсам.
69. (Полумелко.) Котел с расплавленной сталью проезжает по литейной.
70. (Крупно.) Лицо мотористa, (*он*) смотрит вниз. Рука держится за рубильник. (Свет снизу.)
71. Общий вид мастерской (сверху). Виден весь кран и котел. Из котла брызги.
72. (Крупно.) Провода. Падает капля расплавленной стали.
73. (Мелко снизу.) Моторист проносится в будке над аппаратом, смотря вниз.
74. (Крупно.) Рука начинает включать рубильник.
75. На это наплыв. (*Продолжение кадра*) 65. Соединение проводов. Молния.
76. Молния.
77. Молния и на будке (полукрупно). В будке убитый моторист падает на барьер.
78. (Мелко.) Аппарат в движении. Кран бешено несется по мастерской.
79. (Средне.) Вдвое мельче (*кадра*) 70. Моторист падает на барьер.
80. (Средне.) Через толпу рабочих проносится котел с расплавленной сталью, ударяется в стену.
81. (Полукрупно.) Моторист валится через перила от аппарата.
82. (Средне.) Сверху: полет тела мотористa и падение в котел с расплавленной сталью.
83. (Крупно.) Американская диафрагма. Поверхность расплавленной стали. Рука. Рука погружается. Американская диафрагма.
84. Наплыв. Американская диафрагма. Рука Петровской. Диафрагма открывается. Сама она выпрыгивает из шампанского.
85. (Крупно.) Петровская, нежась, смеется в шампанском.
86. Наплыв. Голова матери мотористa. Плачет.
87. НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПОХОРОНЫ.
88. (Мелко.) Процессия рабочих, сверху.
89. (Крупно.) Процессия движется на аппарат. Везут котел с застывшей сталью. Котел останавливается.
90. Наплыв. Скелет мотористa в середине застывшей стали. Процессия движется дальше. Котел уезжает под аппарат. Мать мотористa идет по кадру.
91. Наплыв. (Полукрупно.) Танцующий директор, за ним (от аппарата) танцующие пары. Директор и компания поворачиваются. Процессия исчезает. Компания танцует обратно до середины кадра. Виден пол. Медленная диафрагма.
92. Казенка (общий план).

93. Пьют. Мать рабочего, безработный, прачка с ребенком.
94. Наплыв. (Крупно). Миска с огурцами и потроха.
95. Наплыв. (Крупно.) Сороковка (бутылка).
96. Наплыв. (Крупно.) Машина, наливающая бутылки.
97. Рабочий в углу кадра, вышибает пробку. В другом углу рабочий пьет.
98. Наплыв. На это все — лицо пьяного рабочего.
99. Наплыв. Лицо... Наплыв. Он же идет по улице, падает.
100. Наплыв. (Полукрупно.) Он лежит около стока воды в канаву. Вода несет пробки.
101. Наплыв. Много пробок сгрудилось у решеток стока воды.
102. Наплыв. Куча беспризорных просыпается.
103. Наплыв. (Крупно.) ....[4] беспризорного.
104. Рабочая слободка. (Мелко.) Мрачная, перед рассветом.
105. (Мелко.) Слободка. Наплыв. Завод давит слободку.
106. Городовой.
107. Завод работает.
108. На (*этом*) сюжете: НА ЗАВОДЕ ВСЕ СПОКОЙНО
109. НО...

Конец I части

Часть II

1. На заводе все спокойно, но...
2. Американская диафрагма. Тень (*человека*) с трубкой проходит. (Крупно.)
3. Наплыв. (Мелко.) Стена ателье. Работают тени машин. На мостике электротехника стоят трое. По лестнице поднимается тень (*человека*) с трубкой. Мастер.
4. (Крупно.) Мостик. Трое быстро расходятся. Медленная диафрагма.
5. Диафрагма. Раздвиг(*ается*) в стороны. (Крупно.) Паровой молот ударяет.

6—7. Тени разговаривают.

8. Газовый завод. На фоне (общем) машин три человека сходятся.
9. Электрическая станция. Две длинные тени на полу стоят, расходятся, проходят ноги мастера.
10. Вертикальные тени — маленькие станочки — большие тени.
11. (Крупно.) Часть маховика в движении. Двое рабочих разговаривают (Антонов и Клюквин)[5]. Проходит мастер Алексеев.
12. Водокачка «Динамо». Разговаривают (*рабочие*).
13. Гоморов и Левшин.
14. Подъемник «Динамо». На поднимающемся вагоне разговаривают Семеняк и Герасимов.

15—16. [6].

17. Овраг «Динамо». Группа рабочих разговаривает. Мастер идет от аппарата вниз по лестнице. Рабочие уходят за угол.
18. Идет на аппарат Жуковский. Смотрит вверх.
19. Стеклянный пол. Две пары ног и тени. (18 и 19 кадры перенести в начало).
20. Мастерская (полукрупно). Сходятся три мастера Медленная диафрагма.
21. Контора управляющего, вывеска, низ в затемнении Эксц(*ентричная*) американская диафрагма. В кадр поднимается голова Шаруева. Диафрагма откр(*ывается*) Головы пяти мастеров. Говорят Шаруев встает.
22. Контора общ(*им*) пл(*аном*). Стоят мастера Шаруев ругает.
23 (Крупно.) Лицо Шаруева, (*он*) ругается.
24. (Крупно.) Лица мастеров виноватые. Медленная диафрагма.
25. (Полукрупно.) Руки разворачивают чертежи машин, ставят модель — показывают.
26. (По пояс.) Инженер объясняет, показывает на модели.
27. Лицо трестовика, (*он*) «делает вид».
28. Довольное лицо директора.
29. (Крупно.) Руки директора потираются.
30. Чертежная. Общий план. Около стола стоит инженер-трестовик. Директор собирает бумаги в портфель.
31. (Крупно.) Руки директора кладут в портфель конверт «заказ».

32. Стеклянная дверь с надписью «Трест». Открывается, выходит директор в цилиндре. Садится.
33. Наплыв. Директор едет в автомобиле.
34. Авто в движении. Директор вынимает «заказ» из портфеля.
35. (По пояс.) Директор в авто. Подносит заказ к лицу, довольно улыбается. Наплыв. Надпись: «Мечты».
36. Наплыв. Двойная диафрагма. Машины. Наплыв. Диафрагма. Корпуса завода (с вытеснением из кадра). Наплыв. Общий вид работающего завода.
37. (Полукрупно.) Нос авто. Пробегает ребенок.
38. (Крупно.) Руки поворачивают руль.
39. (Крупно.) Лицо шофера, (*он*) ругается.
40. (Крупно.) Колеса авто наезжают на фонарь.
41. (Полукрупно.) «Мечтания» вытесняются из кадра. На аппарат влетает директор.
42. Вывеска завода «. . . . . .»[7].
43. Директор садится на место.
44. Кабинет директора. Диагональная диафрагма. Директор вскакивает с кресла (полукрупно).
45. Общий план. Директор вскакивает с кресла. Стоят Шаруев и два мастера. Директор ругается.
46. Дверь кабинета. Входит директор, ругается (на аппарат), уходит за дверь.

46-а. (Крупно.) Испуганные лица Шаруева и мастера.

47. Другая сторона двери. Директор вытирает пот, растерян. Берется за телефонную трубку.
48. (Крупно.) Лицо трестовика, (*он*) слушает.
49. Директор говорит по телефону.
50. (Крупно.) Трестовик кладет одну трубку, берет другую.
51. Наплыв. Лицо Наумовича[8], (*он*) слушает. Специальным вытеснением надпись: «Охранное отделение». Кладет одну трубку, берет другую.
52. Наплыв. Специальным вытеснением надпись: «Отдел внешнего наблюдения». Высоцкий — жандарм. Слушает. Вешает трубку, говорит за кадр.
53. (Полукрупно.) Канцелярист разгибается от дел, слушает.
54. (Крупно.) Лицо Высоцкого, (*он*) говорит.
55. (Полукрупно.) Канцелярист кивает головой, начинает рыться в делах.
56. Общий план кабинета. Канцелярист несет кипу дел к столу Высоцкого.
57. (Крупно.) Дела на столе. Руки разбирают, останавливаются на деле «. . . . . .»[9].
58. Заседание парткома и активистов. (Где — раскадрить).
59. (По пояс.) Высоцкий открывает альбом шпиков.
60. УСИЛИТЬ ВНЕШНИЕ НАБЛЮДЕНИЯ.
61. Открывается (*альбом*) — страница шпи-

Кадр из фильма

ков. Карандаш показывает. Шпики. Малек, Янышевский, Курбатов, Штраух начинают гримироваться.

62. Янышевский готовится. Надевает штаны. (Его квартира.)
63. Штраух свыкается с собакой.
64. Курбатов перед зеркалом гримируется.
65. Малек колет лед для мороженого.
66. Партком. Антонов достает прокламацию. Читает.
67. (Крупно.) Текст прокламации, писанный от руки печатными буквами.
68. Наплыв. Набранная прокламация. Шрифт.
69. Наплыв. Конец набора. Втыкаются буквы «РСДРП».
70. Набор. (Крупно.) Кладут в машину.
71. Машина работает.
72. Наплыв. Фасад — фотографии. Американская диафрагма.
73. (Крупно.) Лицо Наумовича (...) Надпись: «Установить внутреннее наблюдение». Говорит в телефон.
74. Наплыв. Лицо Мормоненко [10] (жандарм). Слушает, кладет трубку. Американская диафрагма открывается. Надпись исчезает. Стоят Штраух и Янышевский. Он дает им распоряжения.
75. (Занавес.) Наплыв. Вытеснение. Улица. Штраух и Янышевский идут от аппарата к заводу. Медленная диафрагма.

75-а. (Крупно.) Лицо Левшина, (*он*) надевает шапку, смеется. Наплыв.

76. Табельная (*завода*) Гивартовского. Входят рабочие. Антонов, Клюквин и другие среди них.
77. Заброшенный корпус. Антонов, Клюквин, Туманов, Левшин. Приходят и садятся в кучку.
78. (Полукрупно.) Сидят в кучке. Харчат. Разговаривают.
79. ЯСНО, КАК 2×2.
80. (Крупно.) «2×2=4» дописывается на школьной доске.
81. Угол класса вечерних курсов. Будько пишет на доске. За доской говорят. Музыкант и группа работниц. Диагон(*альная*) диафрагма. Слева направо.
82. Диагон(*альная диафрагма*) справа налево. (Крупно.) Трехрядка играет.
83. Наплыв. (По пояс.) Две девки и Гоморов грызут семечки, смеются. Гоморов оборачивается.
84. Группа (по щиколотку) в движении по бульвару. Идет Гоморов с гармошкой между двумя девками, сзади идет Клюквин с группой рабочих.
85. Наплыв. (Крупно.) Клюквин говорит. Медленная диафрагма.
86. Американская диафрагма откр(*ывается*). Вода, брызги. Рязанец и Дебабов купаются.
87. Диагон(*альная*) «челюсть» [11]. Вытеснение. Сидят на бревнах голые Антонов и группа рабочих. Рязанец выныривает из воды. Индустриальный фон.
88. (Крупно.) Антонов говорит. Смотрит в сторону, останавливает руку.
89. (Средне.) Янышевский виновато раздевается.
90. (Крупно.) Рука Антонова делает знак.
91. (Средне.) Все встают на бревна.
92. Ныряют в воду.
93. (Средне.) Янышевский пробует ногой воду. Коза стоит около.
94. (Крупно.) Лицо Янышевского, (*он*) в шляпе.
95. (Крупно.) Поверхность воды, проплывает группа. Медленная диафрагма.
96. (Крупно.) Монокль. (Из диафрагмы № 1). Лицо Кочина в гриме убиваемого (*боярина*), (*он*) кричит.
97. (Крупно.) Рука с кинжалом ударяет в грудь Кочина.
98. Общий вид сцены. Декорация. Падает убитый Кочин.
99. (Средне.) В зрительном зале. Три девки плачут.

99-а. (Средне.) Суфлерская будка. Левшин закрывает книгу. Видно: «Каширская старина». Скрывается.

100. (Мелко.) Занавес сдвигается.
101. (Крупно.) Ряд рук аплодирует.
102. (Мелко.) Занавес раздвигается — актеры кланяются.

103. Наплыв. (Средне.) Кочин снимает парик. (Актерская в клубе.)
103-а. Боярин (крупно) отрывает бороду.
104. (По пояс.) Наплыв. Вытеснение вверх. Куликова в костюме боярыни снимает кокошник.
105. Группа вокруг Левшина. С видом суфлера Левшин садится (в маленькой уборной). Актеры вокруг слушают.
105-а. (Крупно.) В руках Левшина «Каширская старина». Открывает. Текст: «Программа РСДРП». Диафрагма № 1.
106. (Крупно.) Занавес вверх три струи [12].
107. Курилка. Группа рабочих выжидательно смотрит вбок. Среди них Туманов.
108. Алексеев (в рост). Отворачивается от стенки, смотрит через плечо.
109. (Полукрупно.) Группа провожает глазами.
110. Внешний вид — курилка «Динамо». Выходит Алексеев.
111. Группа в курилке, говорят. Общий план. Деталировка. «Козья ножка».
112. Наплыв. Маленькая толпа рабочих.
113. Наплыв. Толпа рабочих больше.
114. (Крупно.) Руки в белых перчатках втягивают в кадр сверху собак.
115. (Крупно.) Лицо Наумовича. Зло опускается в кадр, прищуривши один глаз.
116. (Крупно.) Руки разжимаются, выпуская ремни.
117. (С мелкого.) На аппарат несутся собаки.
118. Сверху. Бегут собаки. Двойная экспозиция. Толпа. Собаки заменяются шпиками.
119. Улица. Диафрагма. Диагон(*альное*) вытеснение. Ящик мороженщика едет на аппарат.
120. Диафрагма. Диагон(*альное*) вытеснение. От аппарата идут ноги — плетутся два медведя.
121. Янышевский идет по улице. Диафрагма диагон(*альная*).
122. Диафрагма. Диагон(*альное*) вытеснение. (Крупно.) Шляпа поднимается — лицо Курбатова, смотрит глазом.
123. Диафрагма. Диагон(*альное*) вытеснение. Курбатов стоит около магазина.
124. Диагон(*альное*) вытеснение. (Крупно.) Руки накладывают мороженое.
125. Диагон(*альное*) вытеснение. (По пояс.) Малек накладывает мороженое. Кругом рабочие. Антонов подозрительно смотрит.
126. Вытеснение вверх. (По колени.) Штраух крутит шарманку.
126-а. Бурыгин работает.
127. Наплыв. Две собачки танцуют. Диафрагма № 1.
128. В РАБОТЕ.
129. (Крупно.) Рука качает рычаг «американки» [13].
130. Общий вид подпольной типографии. Два человека работают.
131. Наплыв. (Крупно.) Сыплются прокламации.
132. (Средне) Группа вокруг Антонова. Он распределяет прокламации. Герасимов, Семеняк, Дебабов берут (на пустыре, индустр(*иальный*) фон). Диафрагма № 1.
133. Герасимов крадется по котельной Прохоровки.
134. (Крупно.) Лицо Герасимова около котла, исчезает из кадра.
135. (Средне.) Алексеев закрывает на ключ дверь мастерской.
136. (Мелко.) Пустая мастерская. Выскакивает Дебабов.
137. (Полукрупно.) Дебабов осторожно закрывает ящик. Выскакивает из кадра.
138, 139, 140, 141. Вытеснение. Дебабов раскладывает прокламации по мастерской.
142. (Полукрупно.) Герасимов взбирается на кран.
143. (Средне.) Герасимов на кране раскладывает прокламации.
144. (Крупно.) Свисток паровоза.
145. (Мелко.) Поезд проходит перед аппаратом, в поезд вскакивает А. Семеняк.
146. Семеняк идет по вагону.
147. Разбрасывает прокламации.
148. Каретка крана. Влезает моторист.
149 (Крупно.) Пускает (*кран*) в ход.
150. (Крупно.) Пачка прокламаций слетает с крана.
151. Сверху. Мастерская. Кран идет. Прокламации падают вниз.

152. (Полукрупно.) Головы рабочих, (*они*) смотрят вверх.
153. Снизу. Летят прокламации.
154. Мастерская. Рабочие достают из ящиков и читают.
155. Рабочие читают прокламации на полотне железной дороги.
156. (Крупно.) Старик плюет на прокламацию.
157. (Крупно.) Руки поднимают прокламацию.
158. Две бабы по складам разбирают прокламацию.
159. (По пояс.) Рабочий раскладывает две слипшиеся прокламации и одну отдает соседу.
160. Земля. Прокламация. Две руки хватают, рвут.
161. (Крупно.) Две озлобленные морды.
162. (Крупно.) Старичок читает через очки.
163. (Крупно.) Руки сдвигают два куска разорванной прокламации.
164. (Мелко.) Много рабочих читают на полотне железной дороги.
165. (Крупно.) Текст прокламации.

Конец II части

III часть

1. ПОВОД.
2. (Крупно.) Предмет, который (*будет*) украден. Рука вора опускается на него, поднимает из кадра.
3. (Средне.) Вор (без лица) уносит вещь.
4. (Мелко.) Длинный коридор. Вор убегает. Американская диафрагма закрывается, открывается. Коридор на ящике наплывом. Руки Будько закрывают *(ящик)*.
5. (По пояс.) Будько отрывает руки от ящика, смотрит, хватается за горло.
6. (Крупно.) Испуганное лицо.
7. (Крупно.) Руки судорожно шарят по ящику.
8. (В рост.) Будько идет от своего станка.
9. Конторка. Алексеев и Жуковский сидят перед газетой, вбегает Будько. Жестикулирует.
10. («Яннингс») [14]. Будько говорит.
11. У МЕНЯ УКРАЛИ РАБОТУ.
12. (Крупно.) Алексеев не доверяет.
13. (Крупно.) Жуковский ехидно смеется. Грозит пальцем.
14. (По колено.) Будько возмущен. Мастера смеются. Будько подается к Алексееву. (В глубине за стеклом проходят рабочие.)
15. Наплыв. Вытеснение. Будько у управляющего Шаруева. Алексеев стоит тоже.
16. (Крупно.) Алексеев подмигивает.
17. (По пояс.) Шаруев соглашается. Говорит.
18. ДО СИХ ПОР У НАС ВОРОВ НЕ БЫЛО. (Подпись другую, покрепче) [15].
19. (*Продолжение кадра*) 17. Откачивается в кресле назад.
20. Общ(*ий план*). Кабинет Шаруева. Будько резко поворачивается, уходит.

20-а. Рука Шаруева стучит по столу.

21. (Средне.) Алексеев кланяется и уходит.
22. (Средне.) Будько подходит к своему станку. Безразлично смотрит.
23. (Средне.) Алексеев входит в контору. Берет газету. Садится.

23-а. Мастерская в работе.

24. (Крупно.) Руки Будько делают петлю из пояса.
25. Кочин работает у станка.

25-а. Падает табурет со станка.

25-б. Кочин поворачивается, не замечает.

26. (Крупно.) Верх строгального станка. Ремень привязан — натягивается..
27. (Крупно.) Газета поднимается, лицо Алексеева. (*Он*) смотрит, наезжает аппарат.
28. Станок. Ноги Будько качаются.
29. Алексеев прячется за газету. Диафрагма № 1.
30. (Мелко.) Мастерская в работе.
31. (Полукрупно.) Антонов за работой, виден Кочин. Антонов замечает.
32. (Крупно.) Ноги Будько. Уже качаются, последняя судорога.
33. (*Продолжение кадра*) 31. Антонов кричит — бежит на аппарат, за ним несколько рабочих.
34. Алексеев отодвигает газету, смотрит.
35. (Средне.) Группа рабочих над трупом Будько.

36. (Полукрупно.) Антонов снимает записку, читает вслух.
37. ТЕКСТ [16].
38. Антонов снимает шапку.
39. (В рост.) Все снимают шапки. Входит Алексеев, кричит.
40. (По пояс.) Алексеев кричит.
41. (Средне.) Кочин над трупом, берет записку, вскидывается — злится.
42. (По колени.) Кочин подскакивает к Алексееву, Алексеев ударяет его.
43. (Крупно.) Лицо Кочина, кулак ударяет.
44. (*Продолжение кадра*) 42. Кочин падает.
45. (Крупно.) Руки Кочина въезжают в груду железа.
46. (В рост.) Антонов и Клюквин подскакивают к Алексееву.
47. Кочин вскакивает в кадр.
48. (Крупно.) Рука берет ключ со станка.
49. (*Продолжение кадра*) 47. Кочин замахивается ключом. Бросает.
50. Алексеева трясут Антонов и Клюквин. Ударяет ключ по Алексееву. Они смотрят, Алексеев убегает.
51. Алексеев бежит на аппарат. Крестится. В глубине движение.
52. Движение рабочих (по колени). Проскакивает Антонов, залезает на станок.
53. (Крупно.) Антонов со станка кричит. (Мельче.) Рабочие слушают.
54. (Крупно.) Лицо Антонова. Кричит. Сверху надпись: «КОНЧАЙ РАБОТУ».
55. Наплыв. Вытеснение. Американская диафрагма. Бежит Герасимов на аппарат — кричит.
56. Наплыв. Бегут трое мальчишек от аппарата.
57. По кадру (крупно) летят инструменты.
58. Мастерская — большое движение.
59. По кадру в другую сторону летят инструменты.

59-а. Левшин и Антонов бегут по коридору.

59-б. Мальчишка в котле — свистит.

60. Туманов ныряет в машинное отделение.
61. Низ станка. Мальчишка под станком, свистит, мимо пробегают (*ноги*).
62. Кочегарка. Сойников (кочегар) сидит около гудка.

Кадры из фильма

63. Наплыв. (Вдвое меньше.) Его валят Антонов и Левшин. Драка за гудок (63+60 — 123. Перебои для драки)[17].
124. (Полукрупно.) Рабочий останавливает станок.
125. (Полукрупно.) Второй. Быстро одевается, не останавливая станка, убегает.
126. Третий складывает инструмент в ящик.
127. Четвертый останавливает станок, берет в руки тужурку — убегает.
128. Пятый то остановит, то опять пустит станок в нерешительности.
129. Алексеев вбегает к телефону, говорит.
130, 131, 132. Мастерская выходит во двор.
133. Гудок гудит.
134. (Средне.) Антонов бежит по коридору.
135. Двор. Сверху. Антонов вбегает в кадр слева, справа сверху вбегает группа мальчишек.
136. (Полукрупно.) Антонов среди группы мальчишек, разговаривает.
137. Контора. Паника. Все бегут к большим окнам. (Два кадра.)
138. (Мелко.) Мальчишки бегут по двору.
139. (По колени.) Низ лестницы. Стоит кочегар. Мальчишки сшибают его с ног, бегут по лестнице вверх.
140. (Полукрупно.) Сойников вынимает Мормоненко из дверной рамы.
140-а. Работает мастерская Герасимовская.
141. (Мелко.) Мальчишки подбегают к дверям в конце лестницы. Двери закрывают изнутри.
142. Первые мальчишки бегут вниз по лестнице.
143. Двухэтажное здание, в кадр вбегают первые мальчишки. Кричат.
144. (Крупно.) Ноги мальчиков убегают из кадра.
145. (Средне.) Куча старого мелкого железа. Вбегают мальчишки.
146. (Полукрупно.) Низ. Первые мальчишки. Поднимают гайки, камни и куски железа.
147. (Мелко.) Мастерская работает.
148. (Полукрупно.) Верх мальчиков. Бросают предметы вверх.
149. Снаружи бьются окна.
150. Первая толпа бежит (мелко).
151. Мальчики наклоняются за гайками. Гаек меньше.
152. (Средне.) Изнутри. Бьются окна, летят гайки. Рабочие отбегают от окна.
153. (Мелко.) К первому корпусу вбегает первая толпа. (...)
154. Мальчишки первые бросают *(гайки)*.
155. Мастерская изнутри. Один рабочий лавирует к окну.
156. Паника в Леонидовском корпусе.
157. (Крупно.) Окно. Лицо рабочего. Кругом бьются стекла.
158. Сверху. Группа мальчиков во дворе, в кадр вбегает первая и вторая толпа с разных сторон, кадр заполняется людьми.
159. (Мелко.) Рабочий в окне, говорит. Внутри спины рабочих, поворачиваются, бегут на аппарат.
160. Толпа сверху во дворе.
161. Открываются двери. Леонидовские рабочие бегут по лестнице.
162. Колеса машин останавливаются.
163. Сквозь стекло с большой высоты две толпы, подбегает третья.
164. (Полукрупно.) Толстый бухгалтер за столом, в очках, закрывает книгу, пожимает плечами, закатывает глаза. Вынимает из-за уха карандаш.
165. (Крупно.) Морды двух ребят, *(они)* обжираются.
166. Семья директора усиленно питается (общий план). Жена, двое детей, бульдог. Влетают горничная и кухарка.
167. (Крупно.) Горничная и кухарка вопят. (БУНТ).
168. Световая надпись на стене: «БУНТ, БУНТ».
169. (Крупно.) Паника семьи директора. Попугай в клетке. Ребят забирают.
170. (Крупно.) Под столом бульдог и кошка едят. Руки их уносят.
171. Толпа (полусверху) в большом движении.
172. Группа рабочих (без голов), берут одного, стоя поднимают *(его)* за кадр.
173. («Яннингс».) Туманов надвигает кепи на глаза, сзади толпа рабочих.
174. Поселок. Бегут бабы по улице. Сбегаются в толпу.

175. (Средне.) Оратор Туманов, стоя на плечах толпы, с надвинутым кепи, говорит.
176. (Крупно, по пояс.) Туманов говорит.
177. Контора. Служащие бегут в беспорядке.
178. (Крупно.) Директор за столом, хлопает кулаком по столу.
179. (По пояс.) Завеса вверх. По трем телефонам сразу говорят: Алексеев, директор, Шаруев.
180. Туманов говорит.
181. (Мелко.) Толпа разом поднимает руки вместе с агитатором, поворачивается за кадр и бежит туда.
182. (По пояс.) Шаруев и Алексеев у узкого прохода. Сторож.
183. Сверху. (Мелко.) Толпа бежит между заводскими корпусами.
184. На Шаруева набегает толпа.
185. Семеняк подкатывает тачку.
186. Из участка (Рогожская часть) выезжает отряд полиции.
187. На аппарат везут Шаруева в тачке.
188. Вытаскивают спрятавшегося Алексеева.
189. На Алексеева надевают куль. Он рвет его.
190. Надевают второй куль.
191. (Полукрупно.) Аппарат в движении. Мальчишки идут с шум-оркестром.
192. Шаруева сажают в тачку.
193. (Мелко, сверху.) Конец толпы уходит из кадра. В кадр въезжает тачка с Алексеевым, кругом парни заполняют полкадра.
194. (Крупно.) Алексеев в угольной тачке. Измазанный. Пугается.
195. (Средне, мелко.) Толпа везет Шаруева и Алексеева. Медленная диафрагма.
196. Американская диафрагма. (Крупно.) (...) Жена директора крестится (ближе к центру, с движения).
197. Бабы из поселка подбегают к воротам завода.
198. (Мелко.) Конная полиция резко останавливается на углу улицы.
199. (Полукрупно.) Рабочие снимают бревно у ворот. Отбрасывают мешающего привратника.
200. Толпа лицом на аппарат (аппарат от ворот) в тени. За аппаратом открываются ворота, солнце освещает толпу через открытые ворота. Толпа устремляется на аппарат.
201. Расстановка полиции около второго завода.
202. Ворота снаружи (...) открываются. Высыпает толпа, встречается с бабами поселка.
203. Из здания выбегают: привратник, два мастера, Трубачев, Жуковский до кр(*упного*) плана.
204. Пустой двор, в глубине открытые ворота, за воротами бунтует толпа. Диафрагма.
205. (Полукрупно.) Семеняк, держа в одной руке лист железа, бьет другой по листу молотком.
206. (Крупно.) Руки бьют железной трубкой по железной трубе.
207. (Полукрупно) Герасимов. (...) Трубит в трубу.
208. Снизу из канавы. В профиль идет толпа. Шаруева везут на тачке.
209. (Без лица.) Все в шум-оркестре прыгают.
210. (Средне.) На аппарат идет толпа, везет в тачке Алексеева, торчат ноги Алексеева. Въезжают под аппарат.
211. (Средне.) Толпа сзади уходит.
212. (Мелко.) Ворота другого завода, подходит полиция.
213. (Полукрупно.) Край канавы, опрокидываются две тачки в канаву.
214. (Крупно.) Две откинутые тачки.
215. (Крупно.) Тачки поднимаются. Вылезают Шаруев и Алексеев.
216. (Крупно.) Их лица.
Затемнение.
217. (Мелко.) Ворота второго завода. Перед воротами стоит полукругом полиция.
218. Из ворот. (Крупно.) Ходит пристав, видна цепь полицейских. Пристав спиной к аппарату, останавливается, в кадр втекает толпа.
219. Полусверху. Кадр заполнен толпой, полиция шашками не пускает к воротам.
220. Толпа со спины. Сквозь толпу на первый план протискиваются Гоморов, Рязанец, Герасимов. «Дедективно» сговариваются.
221. Толпа сверху. Выделяется Клюквин. Делает знаки рукой.

222. Гоморов и к(*омпания*) (полукрупно). Обегают завод.
223. К(*омпания*) перебирается через забор (несколько кадров).
224. Герасимов открывает дверь с надписью «Машинное отделение».
225. (Крупно.) Лицо пристава. (*Диафрагма*) откр(*ывается*). Кругом лица городовых.
226. Общий вид машинного отделения, на первом плане мастер, курит. В глубине вбегает Гоморов.
227. (Крупно.) Машинист трясет руку Гоморова.
228. Женская мастерская работает.
229. (Крупно.) Соскакивает ремень.
230. Сбрасывают ремень Гоморов и машинист.
231. Колеса останавливаются.
232. Толпа шумит около ворот.
233. Маховик останавливается.
234. Руки работниц у станков. Станки останавливаются. Руки недоумевают.
235 Кочегарка второго завода, вбегает Рязанец.
236. (Полукрупно.) Рязанец дергает за гудок.
237. Удивленные лица работниц.
238. Гудит мануфактурный гудок.
239. Паника полиции. Все смотрят вверх.
240. Гудок мануфактурный.
241. Мастерская. Бабы (*смотрят*) в окно. Клюквин (со спины), жестикулируя, кричит. Бабы оборачиваются.
242. Гудок.
243. Несколько кадров. Сажают «Треф»[18] в воду. Общее движение, старухи крестятся.
244. Толпа в раже бросает шапки вверх.
245. Левшин тянет ручку первого гудка.
246. (Полукрупно.) Сойников и Мормоненко сидят около стены, дуются на Левшина.
247. Мануфактурщицы в белом бегут по двору, среди них пять — в черном.
248. Толпа наступает на аппарат. Музыкант и Куликова.
249. Полиция отступает от апарата к воротам. В воротах щель.
250. (Крупно.) Петли ворот открываются.
251. Сверху. Ворота дооткрываются. Четыре человека. Профиль. Толпа на воротах. Справа — полиция отступает, в середине слева — толпа мануфактурщиц.
252. Гудок первый гудит.
253. Полиция среди толпы.
254. Второй гудок гудит.
255. Толпа без полиции
256. Новый гудок гудит.
257. Сверху. Полиция бежит по двору.
258. Толпа идет мимо аппарата.
259. Третий гудок. Наплыв. Плетнев кричит.
260. Наплыв. Открываются ворота третьего завода, высыпает толпа. Плетнев.
261. (Очень мелко.) Сверху. Несколько улиц Две толпы сливаются, приветствуют друг друга и идут дальше сообща.
262. Гудок первый.
263. Гудок второй.
264. Гудок третий.
265. Толпа идет по шоссе.
266. Тюфелева роща, толпа идет к роще.
267. Тюфелева роща и наплывом большая толпа.
268. Пустые ворота первого завода. Мрачно. Выходит директор, останавливается.
269. Ворота второго завода. Ходят трое полицейских.
270. Ворота третьего завода. Сидит привратник.
271. (Мелко.) Митинг в Тюфелевой роще.
272. (Средне.) Плетнев говорит, рядом стоят Ольга Иванова и Музыкант.
273. О ВОСЬМИЧАСОВОМ РАБОЧЕМ ДНЕ.
274. (Крупно.) Лицо Антонова.
275. Наплыв. Общий вид митинга. Со спины — три комитетчика.
276. УРА.
277. Наплыв. Большой маховик в движении. Четыре человека. Скрещенные руки.

Конец III части

Часть IV

1. Американская диафрагма. Утенок в лучах солнца.
2. Идут гуси (крупно).
3. Много утят купается.

4. Общий вид. Слободка (...). Видны гуси и утята.
5. Собака Марс потягивается.
6. Поросята харчат, ребенок около них.
7. Гудок не гудит, сидит ворона (чучело).
8. Потягивается человек в кровати.
9. Часы жестяные. 6 часов 15 минут.
10. Другой человек на постели поворачивается, кутается в одеяло.
11. Маленький мальчик разводит самовар, раздувает его сапогом.
12. «Кукла» вынимает лепешки из печки.
13. Кошка на подоконнике потягивается.

13-а Рабочий курит у окна.

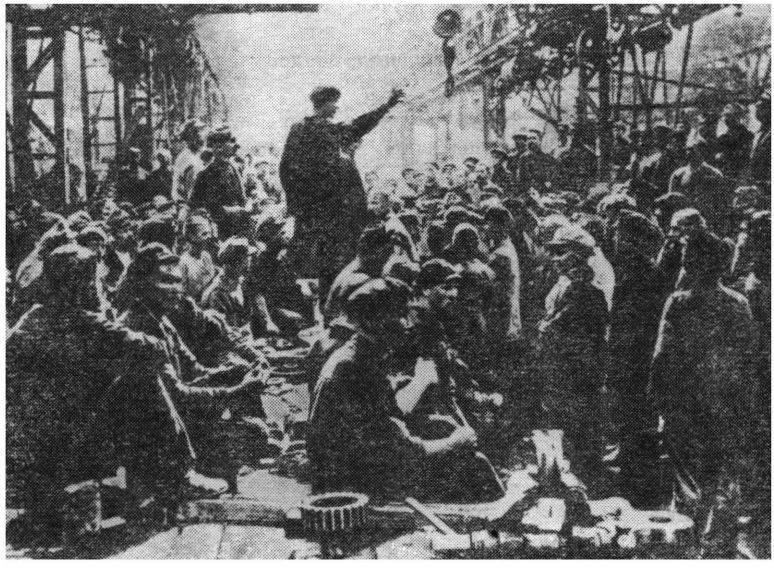
14. Лепешки кладет (крупно) Лукова на полотенце.
15. Музыкант (крупно) смотрит.
16. Мальчик в корыте у поросят. Входит Музыкант, вытаскивает.
17. (Крупно.) Мальчишка, руки Музыканта хлопают его.
18. (Крупно.) Мальчишка орет.
19. Семья Луковой пьет чай.
20. Наплыв. (Крупно.) Двое пьют чай с блюдечка.
21. Голубятня. Голуби ходят.
22. На завалинке в нижнем белье сидит Гоморов и еще один. Третий подходит, садится, курят «козьи ножки».
23. Ворота. Мальчишки вывозят собачку в тачке в мешке. Голова видна.
24. Окраина. Много рабочих идет.
25. Митинг в роще.

25-а Герасимов влезает на дерево.

25-б. Леонид сидит на дереве.

25-в. Митинг сверху.

26. (Полукрупно.) Говорит Плетнев.
27. Митинг. Толпа расходится в кучки.
28. ВЫРАБОТКА ТРЕБОВАНИЙ.
29. (Мелко.) Общий вид. Много кучек.
30. Наплыв. (Средне.) Сосредоточенные металлисты. Среди них Антонов, Туманов пишут.
31. Лицо рабочего, (*он*) вспоминает, диктует.
32. (Крупно.) Руки пишут.
33. (Средне.) Антонов пишет.
34. Наплыв. Вытеснение. Работницы галдят. Одна баба пишет, другая выхватывает. Все очень волнуются.
35. (Полукрупно.) Старуха лезет с кулаками, ее отстраняет Плетнев.



Кадр из фильма

36. (Крупно.) Лицо Плетнева, *(он)* с бумагой, успокаивает.
37. (Средне.) Группа работниц наседает на Плетнева.
38. Наплыв. Вытеснение. (Полукрупно.) Старики сидят на земле. Пишут.
39. Наплыв. Вытеснение. (Крупно.) Рабочие читают требования.
40. Наплыв. Вытеснение диа*(гональное)*. (Полукрупно.) Рабочие одобрительно кивают.
41. (Полукрупно.) Герасимов в листве на дереве.
42. Пенек. (Полукрупно, по пояс.) Кладут бумажки рабочие и работницы. Вокруг активисты. Диафрагма № 1.
43. Полицейская часть (Симоновка).
44. Наплыв. Выезд отряда конных городовых.
45. Общий вид. Митинг. Стачком читает.
46. (Крупнее.) Стачком читает. Толпа аплодирует.
47. (Полукрупно.) Стачком. Антонов кладет требования в кепи. Уходит.

47-а. По поселку идет полиция. (...).

48. (Полукрупно) А. Семеняк сидит на дереве. Смотрит.
49. (Мелко.) Сверху. Край толпы. Выходит Антонов, проходит, за ним идет Штраух.
50. (Полукрупно.) Антонов прощается с Тумановым и Клюквиным. Сзади виден Штраух.
51. (Полукрупно.) Штраух становится за дерево.
52. (Полукрупно.) Семеняк на дереве смотрит вниз. Скрывается под кадр.
53. (Средне.) Штраух выходит из-за дерева. На него соскакивает Семеняк — валятся.
54. (Полукрупно) Толпа разом поворачивается. Антонов уходит.
55. (Полукрупно.) Семеняк и Штраух катятся под откос к воде.
56. Наплыв. Вытеснение. Толпа волочит Штрауха.
57. (Средне.) Идет полиция по лесу.
58. Толпа бьет Штрауха.
59. Полиция скачет под откос.
60. Герасимов на дереве смотрит вниз, смеется.
61. Толпа бьет Штрауха.
62. Полиция скачет.
63. Толпа (полукрупно). Феклуша поворачивается, смотрит за кадр.
64. (Мелко.) Толпа. На пригорок въезжает полиция.
65. Наплыв. (Полукрупно.) Начальник отряда полиции командует.
66. (Крупно.) Феклуша кричит. Св*(ерху)* надпись: «КАЗАКИ».
67. Несутся полицейские от аппарата. Вдали толпа.
68, 69. Паника в толпе.
70. В толпе — в движении Плетнев выскакивает, кричит.
71. СТОЙ.
72. Волнуется толпа — останавливается.
73. (Крупно.) Лицо Плетнева, *(он)* кричит.
74. САДИСЬ.
75. (Крупно.) Лицо Плетнева.
76. На аппарат несутся конные.
77. (По пояс.) Плетнев делает знак.
78. (Общий.) Толпа садится.
79. Наплыв. (Крупнее.) Толпа садится.

79-а. (Крупнее.) Кабинет в тресте. Трестовик предлагает сесть. Четыре трестовика садятся в кресла. Председатель вынимает требования.

80. Наплыв. Группа сидит. Подскакивает городовой — лошадь не идет. Рабочие посмеиваются.
81. Со спины. Сидит группа. На аппарат несется лошадь, становится на дыбы, уходит в сторону.
82. Из-под аппарата выскакивает лошадь на толпу, пятится на аппарат.
83. (Общий, мелко.) Городовые носятся вокруг сидящей толпы.
84. (Полукрупно, по живот.) Проносятся лошади. Сидит толпа.
85. (Полукрупно.) Рабочие в толпе смеются, курят.
86. Наплыв. (Общий, мелко.) Толпа сидит. Все курят. Дым идет клубами.
87. (Полукрупно.) Начальник отряда. Подъезжают городовые, оживленно беседуют.
88. (Крупно.) Начальник ругается, командует.

89. Наплыв. (Мелко.) Городовые ускакивают от (...) толпы.
90. (Крупно.) Американская диафрагма. Требования рабочих.
91. Наплыв. (Средне.) Председатель за столом с требованиями в руках. Бьет и гримасничает.
92. ОТКЛОНИТЬ ВСЕ, КРОМЕ ВЕЖЛИВОГО ОБРАЩЕНИЯ.
93. Панорама. Лица трестовиков.
94. (Общий план.) Все встают с кресел и прощаются с председателем.
95. Наплыв. Подъезд. Отъезжают четыре одинаковых автомобиля. Диафрагма № 1.
96. Диафрагма № 1. Пятку ру́ки намазывают гудроном.
96-а. (Средне.) Мальчишка скачет на одной ноге.
97. (Крупно.) Рука бросает 5 копеек вверх.
98. (Полукрупно.) Головы рабочих, (*они*) смотрят вверх.
99. (Крупно.) Группа монет, кругом ноги — падает монета.
100. (Крупно.) Орел на монете.
101. (*Продолжение кадра*) 98. Все наклоняются.
102. Наплыв. Все поднимают головы.
103. (Крупно.) Монета крутится в воздухе.
104. (Крупно.) Ноги входят босые. Ноги мальчика.
105. (Крупно.) Нога наступает на деньги.
106. Наплыв. (Мелко.) Кучка игравших наклоняется. Мальчик вытискивается.
107. В кадр (в рост) входит мальчик, поднимает ногу.
108 (Крупно.) От пятки отлепляет пятак. Нога уходит из кадра.
109. (Крупно.) Карты.
110. Наплыв. (Полукрупно.) Кучка (*людей*) играет в карты.
111. (Мелко.) Общий вид играющих. На первом плане Юрцев ворочает пятак.
112. (Крупно) Пятак двухорловый.
113. (*Продолжение кадра*) 111. Юрцев прячет пятак, уходит. Диафрагма № 1.
113-а. Баба сидит на щах [19]. Наливает щи. Левшин берет, ест, смотрит в кадр.
114. Сторож вывешивает объявление на доску.
115. (Средне.) Левшин кончает есть — уходит за кадр.
116. (Полукрупно.) Янышевский стоит с часами на углу. Смотрит вбок.

Кадр из фильма

117. Объявление. Городовой отгоняет мальчишек. Входит Левшин, читает.
118. (Крупно.) Конец объявления: «ОТКЛОНИТЬ, УДОВЛЕТВОРИТЬ ВЕЖЛИВОЕ ОБРАЩЕНИЕ».
119. (Крупно.) Лицо Левшина, *(он)* смотрит вбок.
120 (Средне.) Городовой Сойников любезничает с Феклушей.
121. (Крупно.) Верх объявления. Входит рука Левшина — срывает.
122. (По пояс.) Левшин срывает объявление.
123. (Крупно.) Часы — объективом на аппарат — снимают *(Левшина)*.
124. Наплыв. Негатив. Левшин (неподвижно) в момент срыва объявления.
125. (По пояс.) Янышевский кладет часы в карман, улыбается. Поворачивается.
126. За угол удирает Левшин.
127. Доска без объявления. В кадр входит городовой, удивляется, бежит за кадр.
128. Идет Янышевский, на него опускается рука городового.
129. (Крупно.) Янышевский протестует.
130. (Крупно.) Сойников извиняется.
131. Играют в орлянку.
132. Играют в карты.
133. Молодые гуляют.
134. Вид неработающего завода.
135. Стоят машины.
136. Наплыв. Мертвые мастерские.
137. Голуби.
138. Наплыв. Манометры на нуле.
139. Веранда. Собрание аукционеров. Восемь аукционеров, три дамы, директор.
140. (Полукрупно.) Наплыв. Вытеснение. Директор спорит с двумя толстяками. (Соломенная мебель.)
141. Наплыв. Вытеснение. Господин спорит с двумя дамами.
142. Дама спорит. Зяма возражает.
143. (Крупно.) Зяма доказывает.
144. (Крупно.) Дама выходит из себя.
145. (Крупно.) Зяма вынимает монокль, делает гримасу.
146. (Пулукрупно.) Дама падает в обморок
147. (Общий) Собрание спорит (на индустриальном фоне). Диафрагма № 1.
148. Наплыв. Вытеснение. Высоцкий и Янышевский. Янышевский передает ему фотографию.
149. (Крупно.) Фотография. Левшин срывает объявление с забора.
150. Высоцкий с фотографией. Янышевский кланяется, уходит. Американская диафрагма.
151. Улица. Идет Антонов, подбегает Левшин, передает объявление. Антонов благодарит, читает, уходит. (Занавес. Диафрагма.)
152. Левшин подходит к фонарю.
153. (Крупно.) Лицо городового, *(он)* смотрит.
154. (Крупно.) Лицо Янышевского, *(он)* дает знак.
155. (Средне.) Левшин под фонарем. Городовые берут его под руки. Диафрагма № 1.
156. Занавес поднимается. Левшин падает на пол — кругом сапоги.
157. Наплыв. Избиение Левшина. Пять городовых.
158. Наплыв. Вытеснение. Американская диафрагма. Высоцкий и Левшин пьют (в рост).
159. Лилипуты танцуют.
160. (По пояс.) Левшин и Высоцкий. Левшин берет деньги.
161. (Крупно.) Рука берет деньги.
161-а. Головы цыганок, (*они*) поют.
162. (В рост.) Женщина танцует.
163. Бубен (крупно.) Американская диафрагма.
164. Американская диафрагма. (Крупно.) Групповая фотография. Палец Левшина тычет.
165. Наплыв. Высоцкий и Левшин за столом. Левшин показывает на фотографии.
166. (Крупно.) Фотография. Антонов и Гоморов в лодке.
167. Фотография. Клюквин с усами и с бородой.
168. Наплыв. Борода и усы исчезают. Клюквин оживает. Говорит. Вынимает объявление.
168-а. (Крупно.) Руки Клюквина кладут на могилу объявление.
169. Кладбище. (Полукрупно.) Сидят стачкомовцы, слушают Клюквина.
170. Наплыв. Общая группа. Заседание.

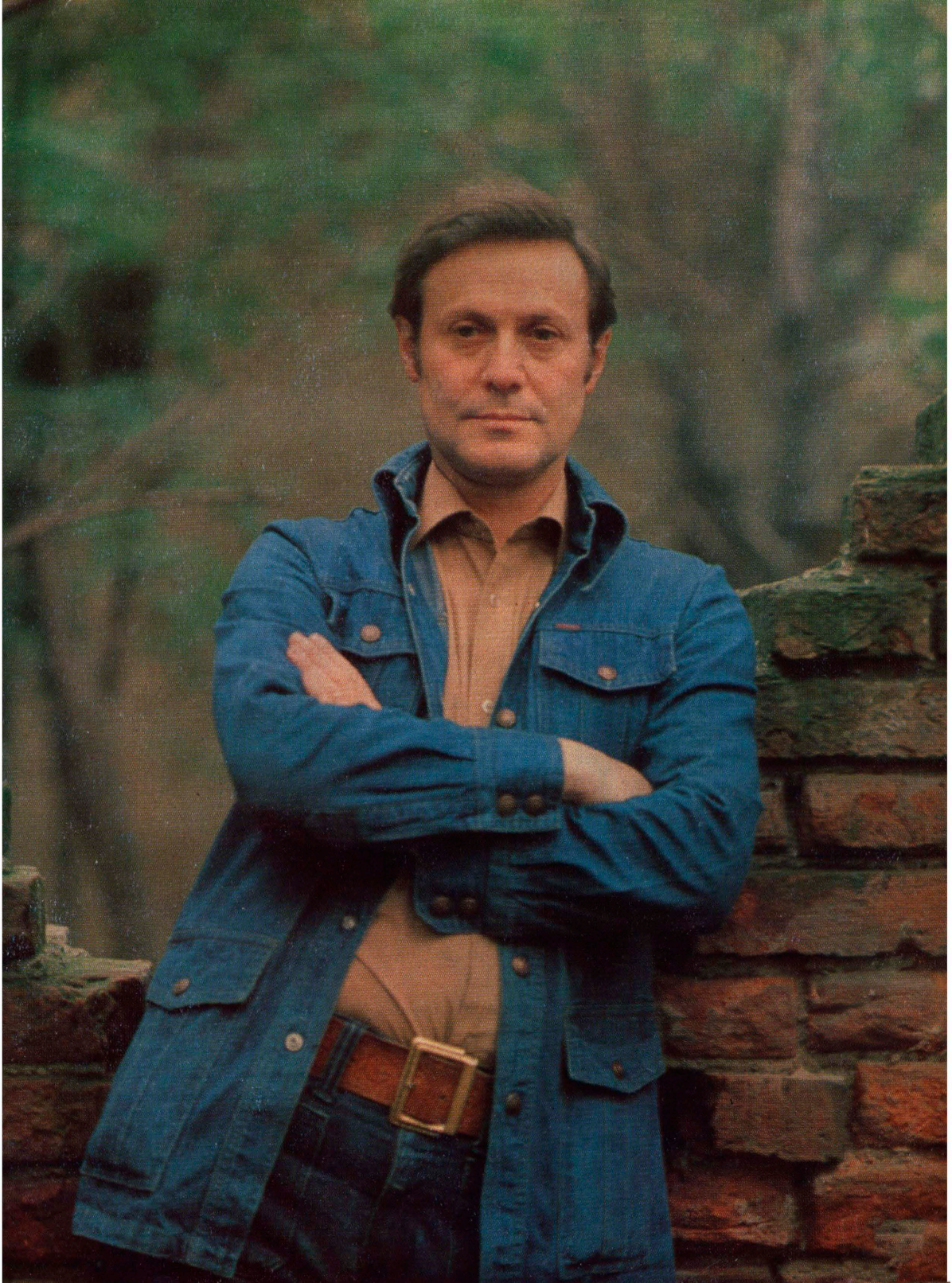
Фото В. Бондарева

Ия Саввина

Юрий Соломин

Сергей Юрский

Наталья Бондарчук



171. (Крупно.) Клюквин (по пояс) говорит.
172. КТО ЗА ПРОДОЛЖЕНИЕ СТАЧКИ?
173. (Полукрупно.) Клюквин, в кадр поднимаются три руки.
174. (Крупно.) Голова Клюквина, св*(ерху надпись):* «ПРОТИВ?»
175. (Полукрупно.) Плетнев и Туманов поднимают руки, отворачиваются.
176. Наплыв. Сверху. Стачком.
177. Наплыв медленный. (Крупно.) Опускается рука.
178. (Крупно.) Рука берет карандаш. Пишет резолюцию. Текст.
179. (По пояс.) Наумович за столом пишет.
180. (Крупно.) Рука дописывает: «АРЕСТОВАТЬ».
181. Двойная экспозиция. Стачком расходится (на кладбище). (Ворота.)
181-а. Бойница в стене. Пролезает Янышевский.
182. Памятник. Высовывается Малек.
183. Венки. Высовывается Янышевский.
184. Наплыв. Сова. Американская диафрагма.

Конец IV части

V часть

1. «ЖДУТ». Буквы ветром уносит в кадр.
2. Наплыв. (Крупно.) Пыль клубами вьется.
3. Наплыв. (В рост.) Пять дворников метут улицу.
4. Наплыв. (Крупно.) Рука со щеткой чистит сапог сверху вниз.
5. (Крупно.) Три банки ваксы опускаются, три руки со щетками тычут.
6. (Крупно.) Трое сапог чистится щетками.
7. Наплыв. (Общий.) Комната в участке. Пятнадцать городовых чистят сапоги. (Жара.)
8. (Мелко.) Шесть дворников метут улицу.
9. (Крупно.) Метла метет.
10. Наплыв. (Крупно.) Лицо городового Сойникова, *(он)* плюет вниз за кадр.
11. (Крупно.) Банка ваксы, влетает плевок, щетка опускается, месит ваксу.
12. (Полукрупно.) Пристав фабрит усы.
13. (Мелко.) Шесть дворников, заложив метлы на плечи, уходят от аппарата.
14. Двор участка. Шесть городовых чистят и скребут лошадей.
15. (Крупно.) Чистят круп лошади.
16. Наплыв. (Крупно.) Пристав расчесывает пробор (со спины), поворачивается лицом на аппарат (зеркало с ручкой).
17. (Полукрупно.) Куча банок из-под ваксы, влетают еще банки.
18. Во время перехода надпись: «ЖДУТ ГУБЕРНАТОРА».
19. Наплыв. (Мелко.) Полиция располагается по улице. (Видно: блестят сапоги.) Затемнение.
20. Американская диафрагма. Малек идет к шпане.
21. Малек нанимает шпану. Диафрагма № 1.
22. Американская диафрагма. Глаз (крупно) Курбатова.
23. Наплыв. (Крупно.) Рама окна изнутри. По улице идут татары. В окно смотрит Борисова (входя в кадр). Поворачивается на аппарат.
24. (Среднее.) Угол стола с объедками. Кровать. Спит Серов. Входит Борисова, будит Серова. Серов поднимается с заспанным лицом. Борисова ругается, тычет *(ему)* в нос воблой объеденной и двумя копейками.
25. (Крупно.) Рука Борисовой трясет две копейки.
26. *(Продолжение кадра)* 24. Борисова поднимает с пола корзину, бросает за кадр воблу.
27. (Крупно.) Худая кошка на полу, в нее ударяет вобла, кошка убегает.
28. (Средне.) Дверь снаружи. Выходит Борисова, в глубине виден Серов, дверь захлопывается.
29. Улица. Антонов и Клюквин идут.
30. Наплыв. Вытеснение. (Крупно.) Ноги Курбатова идут на аппарат. Поворачиваются.
31. Со спины. По улице идут Антонов и Клюквин.
32. Идет Курбатов.
33. Улица. Идет Музыкант, оглядывается.

34. Идет Янышевский (со спины). Вдали видна Музыкант.
35. Антонов и Клюквин перепрыгивают через забор.
36. Антонов и Клюквин выходят по Моховой, № 26.
37. Наплыв. Курбатов (по пояс) в воротах смотрит.
38. Музыкант проходит по улице. Янышевский «передает» ее Штрауху.
39. (Крупно.) Янышевский.
40. (Крупно.) Штраух.
41. (Средне.) Музыкант идет.
42. Низ Гостиного двора. Сбивают со следа Курбатова Антонов и Клюквин.
43. (Аппарат в движении.) По галерее бегут Антонов и Клюквин за аппарат.
44. Двор первого завода. Толпятся кучами рабочие. Ждут.
45. Выход Гостиного двора. Стоит человек, читает газету. Проходят Антонов и Клюквин.
46. (Крупно.) Человек опускает газету. Он — Курбатов — идет за кадр.
47, 48.[20]
49. Улица. К полиции подъезжает авто с губернатором.
50. Лавка, кооператив. Подходят бабы.
51. (Крупно.) Объявление и замок. В кадр входят женщины. Закрывают *(собой объявление)*.
52. (Средне.) Женщины в большом волнении.
53. Двор первого завода. Митинг на крыльце. Администрация. Говорит фаб*(ричный)* инспектор.
54. Антонов и Клюквин бегут вдоль забора.
55. Курбатов бежит вдоль забора.
56, 57, 58. Избиение Курбатова.
59. (Крупно.) Губернатор говорит. Мнет требования.
60. (Средне.) Толпа перестает смеяться, свирепеет.
61. (Полукрупно.) Губернатор бросает требования.
62. Лица в толпе. Возмущение.
63. (Средне.) Крыльцо. Беспокойство. Губернатор уходит в сопровождении жандармов.
64. (Мелко.) Митинг баб около кооператива.
65. (По пояс.) Иванова кончает говорить.
66. (Мелко.) Митинг баб. Машут руками, идут на аппарат.
67. Сверху. Шпалеры. Губернатор садится в автомобиль.
68. (Мелко.) Рабочие возмущенно уходят из двора первой фабрики.
69. Ворота первого завода. Выходят рабочие. Из-под кадра вбегают бабы.
70. (Средне.) Оживленный разговор толпы.
71. (Средне.) Юрцев, Глизер, Языканов, Фокин, Бурыгин, карлик играют в карты. Вбегает Малек. Вскакивают. Он говорит.
72. Уличка между заводами. Едет авто с губернатором. Доезжает до угла.
73. Аппарат в авто. Поворот за угол. Сталкивается с толпой.
74. (Крупно.) Рука шофера у гудка.
75. (Мелко.) Толпа разом поворачивается.
76. (Средне.) Рабочие издеваются.
77. (Полукрупно.) Шофер в автомобиле рядом с жандармом. Ругаются.
78. Стекло. Спина шофера. Рука губернатора стучит.
79. (Средне.) Бабы возмущены.
80. (Полукрупно.) Иванова поднимает кирпич, бросает на аппарат.
81. (Крупно.) Авто. Бьется стекло. Кирпич падает. (Со спины снято.)
82. Авто (полукрупно). Губернатор (без головы). Крестится.
83. Аппарат на авто сзади. Толпа. Аппарат отъезжает (авто поворачивается). Аппарат остается на толпу. Толпа бежит на аппарат. Авто уезжает, увозя аппарат. В кадр попадает угол дома и т. д.
84. (Средне.) Улюлюкающая толпа.
85. (Мелко.) Улица. Автомобиль уезжает от аппарата.
86. Авто (крупно). Нога губернатора с опаской отодвигает кирпич. Американская диафрагма.
87. Казенка. Подходит банда. Малек командует. Двое идут на казенку.
88. Забор казенки. Сцена Языканова и карлика. Встает (Языканов).

89. Склад казенки (полукрупно). Юрцев и Фокин поджигают солому (казенку).
90. (В рост.) Малек стоит. Ждет. В глубине видна казенка.
91. (Мелко.) Толпа движется по улице на аппарат.
92. (Мелко.) Сверху. Двор казенки. Юрцев и Фокин убегают, перепрыгивают через забор. Казенка начинает гореть. Дым.
93. Открывается «ампирная» дверь. Проходит от аппарата губернатор. Дверь захлопывается.
94. (Крупно.) По кадру пролетает форменная фуражка.
95. (Крупно.) На письменный стол летят перчатки. (...)
96. (Крупно.) Рука схватывает гусиное перо, размашисто подписывает бумагу.
97. Руки берут бумагу, уносят.
98. Текст: «РАСПОРЯЖЕНИЕ О ВМЕШАТЕЛЬСТВЕ ВОЕННОЙ СИЛЫ».
99. Склад казенки. Кругом горит. Лопается большая бутыль — большая вспышка.
100. (Крупно.) Стеклянный колпак перед зеркалом. Над колпаком — булыжник.
101. Забор. Высовываются пачками морды банды.
102. Двор. Двери склада — пылает огонь.
103. Забор. Семь городовых смотрят, скрываются.
104. Комната в казенке горит.
105. (Со среднего до крупного.) Толпа идет, замечает, бежит на аппарат.
106. Фасад казенки горит.
107. (Средне.) Толпа стоит, смотрит за кадр, в толпу вливаются бандиты. Бандиты тоже смотрят, удивляются.
108. Улица около угла, стоит конная полиция. Вдали дым.
109. (Средне.) На фоне толпы кричит Глизер («БЕЙ»).
110. Снято из горящего окна. Толпа — банда бежит к казенке. Часть толпы бежит за ней.
111. (По пояс.) Толпа перед казенкой. Языканов кричит. Все устремляются в окна.
112. Околоточный стоит около пожарного сигнала, говорит: «Так-так».
113. Фасад. Горит. Из окна летят ящики, бутылки, мебель.
114. Комната в казенке. Банда волочит рояль к окну. Проваливается потолок.
115. Общий вид. Баталия — погром. На первый план вбегают Антонов, Иванова, Гоморов, Туманов. Антонов посылает Иванову на аппарат. Гоморов сам бежит в толпу на аппарат.
116. Толпа бушует. Появляются Антонов и Гоморов. Туманов кричит, стараясь остановить толпу.
117. Двор. Громят склад и напиваются.
118. Околоточный около пожарного сигнала. Околоточный зверски смотрит. Дает рукой знак.
119. Полиция срывается, уезжает.
120. Околоточный около сигнала, влетает Иванова, отталкивает его.
121. (Крупно.) Рука Ивановой бьет стекло сигнала. Рука околоточного схватывает, уводит из кадра.
122. (По пояс.) Околоточный и Иванова. Он перестает тянуть ее руку. Она горячо говорит.
123. Двор рабочего дома. Дым. Старуха вытаскивает вещи. Лукова несет ребенка и узел. Кругом загорается. И еще два кадра таких же.
124. Иванова возмущается. Ударяет околоточного. Дает пожарный сигнал.
125. (Крупно.) Окровавленная рука Ивановой дает сигнал.
126. (Крупно.) Звонок пожарного депо звонит.
127. (Средне.) Паника пожарных. Собираются.
128. Толпа бушует у казенки. Выбрасывают рояль (мелко).
129. Выезд пожарных из депо.
130. Рушится сгоревшая казенка.
131. (Средне.) Конные городовые расталкивают толпу. Городовых теснит толпа.
132. Пожарные едут.
133. Аппарат в движении. (Полукрупно.) Двое городовых — Вас(*илий*) Вас(*ильевич*) и Ив(*ан*) Мих(*айлович*) — везут на извозчике Туманова.
134. (Общий.) В движении. Извозчик с Тума-

новым. Янышевский на велосипеде. Мимо проносятся пожарные.

135. (Средне.) Толпа на пожарище спокойно слушает говорящего Антонова. На переднем плане рабочие ругают соседей.
136. Несется авто с бранд-майором.
137. Банда пьянствует.
138. (Крупно.) Околоточный и группа полицейских ругаются. Въезжает гоночный авто бранд-майора. Бранд-майор и околоточный идут на аппарат. Разговаривают. Смотрят.
139. Пожарище. Толпа организованно идет. Среди них стачком.
140. В кадр въезжает пожарная машина, соскакивают пожарные.
141. Сцена воды *(разгон рабочих струями из брандспойтов)*.

Конец V части

VI часть

1. Диафрагма. На аппарат несутся конные.
2. Наплыв. Карта заводского района. Палец водит по ж(*елезно*)-д(*орожному*) мосту.
3. На ж(*елезно*)-д(*орожном*) мосту казаки.
4. Наклонены генерал и два офицера (макушки на аппарат).
5. Палец водит по заводу.
6. Завод сверху.
7. Кивают два офицера.
8. Палец водит по мосту и противоположному берегу.
9. Наплыв. Заречная местность.
10. Хитрое лицо генерала.
11. Наплыв. Полный кадр рук с винтовками.
12. Офицеры (по пояс) удивлены.
13. Генерал ругается среди офицеров.
14. (Крупно.) Лицо генерала.
15. (*Продолжение кадра*) 13. Генерал машет кулаком, ударяет.
16. (Крупно.) Ударяет кулак.
17. Подскакивают и падают бутылки с тушью.
18. Наплыв. (Крупно.) Опрокинутая баночка. Льется тушь.
19. Офицеры вскидываются.
20. Лицо генерала, (*он*) смотрит вниз.
21. Льется тушь из баночки.
22. (...) Генерал сметает все.
23. Гневное лицо генерала.
24. Рука ладонью ударяет по столу (полукрупно).
25. Звякают шпоры офицеров.
26. Рука поднимается (крупно). Остается отпечаток.
27. Двойная экспозиция. Вид местности с аэроплана.
28. Из двух бутылочек льется тушь.
29. (*Продолжение кадра*) 27. Заливается до конца тушью. Диафрагма № 1.
30. Из затемнения. Идут ноги пехоты.
31. Наплыв. Пехота размещается по кадру № 9.
32. Бивуак на дворе.
33. Казаки идут к слободе (полукрупно).
34. Мальчишки на колокольне.
35. (Крупно.) Голова (*мальчика*) в папахе.
36. Сверху. Подъезжают казаки (мелко).
37. Кочин бежит с газетой. Сбегаются люди.
38. (Крупно.) Группа в волнении читает газету.
39. ПРИКАЗ О ВМЕШАТЕЛЬСТВЕ ВОЕННОЙ СИЛЫ.
40. (В рост.) Кочин в группе. Подскакивают ребята. Кочин отмахивается к газете.
41. (Крупно.) Газета в руках.
42. Наплыв. Несутся казаки.
43. (*Продолжение кадра*) 38. (Мелко.) Казаки въезжают в слободку. На первом плане — рабочие.
44. (Полукрупно.) Рабочие группируются вокруг Кочина. Подъезжают казаки.
45. (Крупно.) Казак кричит.
46. РАЗОЙДИСЬ.
47. (Полукрупно.) Рабочие стоят в нерешительности. Выходит на первый план ребенок.
48. (Полукрупно.) Лошади с казаками танцуют. Подходит ребенок.
49. (Крупнее.) Женщина ищет ребенка, смотрит на аппарат, пугается, бежит.
50. (Крупно.) Ребенок под животом лошади.
51. (Средне.) Женщина подбегает к ребенку, начинает вытаскивать.
52. (Полукрупно.) Казак на лошади двигается, около — женщина.

53. Толпа (полукрупно) в беспокойстве смотрит.
54. (Полукрупно.) Женщина вытаскивает ребенка. Лошадь наезжает на нее. Она толкает лошадь.
55. (Полукрупно.) Казак злобно смотрит, замахивается нагайкой.
56. (Общий.) Казак ударяет женщину.
57. (Полукрупно.) Женщина корчится, кричит.
58. (Средне.) Толпа бросается на казака.
59. (Средне.) Казаки отступают.
60. (Полукрупно.) Командир кричит.
61. (Средне.) Толпа поднимает камни.
62. (Средне.) Общая свалка.
63. (Средне.) Бросают камни.
64. Наплыв. Вытеснение. Казаки бьют толпу нагайками.
65. (Мелко, общий) Толпа отступает по улице, казаки бьют.
66. Толпа отступает к заводским воротам.
67. Толпа бросается в ворота.
68. (Крупно.) Лопается запор ворот.
69. Казаки скачут.
70. (Средне.) Ворота изнутри. Падает сломанный запор. Ворота открыты. Вбегает толпа.
71. Вид снаружи (полукрупно). Закрываются ворота. Казаки несутся от аппарата.
72. (Средне.) Закрывают ворота изнутри.
73. (Крупно.) Казаки наскакивают на ворота. Ворота захлопываются.
74. (Средне.) Толпа подпирает ворота.
75. Движение среди казаков.
76. Офицер ругается.
77. Казаки носятся вдоль забора. Верха не видно.
78. Верх забора. Высовываются рабочие. Бросают камни. Прячутся.
79. (Крупно.) Камни ударяют казаков.
80. Казаки отъезжают.
81. (Крупно.) Офицер ругается, отдает команду.
82. Бабы (средне). Подают камни четырем рабочим у забора.
83. Офицер заканчивает команду.
84. Казаки несутся на забор.
85. (Общий план.) Бабы подают камни рабочим у забора.
86. Верх забора. Летят камни.
87. (Крупно.) На землю летят камни, доски и т. п.
88. (Мелко.) Наплыв. Казаки отъезжают по улице.
89. (Крупно.) Верх забора. Высовывается Кочин, смотрит.

Кадр из фильма

90. Казаки сворачивают на пустырь.
91. Кочин делает знак.
92. (*Продолжение кадра*) 90.
93. Наплыв. Казаки совещаются.
94. Кочин соскакивает к обеспокоенным рабочим.
95. Наплыв. Обеспокоенные рабочие.
96. Казаки совещаются. Выныривает Малек. Говорит.
97. (Средне.) Командир смотрит через плечо.
98. (Крупно.) Малек доказывает.
99. (Общий план.) Малек показывает.
100. (Крупно.) Командир смотрит.
101. Панорама: гора и ворота.
102. Казак сажает Малека к себе на лошадь.
103. Казаки сдут. Малек впереди.
104. Аппарат в движении. Малек и казак на лошади. Малек говорит.
105. Обеспокоенные рабочие ходят по двору.
106. Забор. Голова рабочего, (*он*) смотрит. Наклоняется за забор.
107. Обеспокоенные лица рабочих. Некоторые убегают за кадр.
108. Котел (крупно). Въезжают казаки.
108а-б. Снизу вверх. Рабочие лезут по лестнице на крышу.
109. Наплыв. Казаки катят котел.
110. Внешний вид спален. Около ходят рабочие, смотрят вверх.
111. (Полукрупно.) Рабочие влезают на крышу.
112. (Средне.) Рабочие бегут по крыше.
113. Несколько рабочих влезают на крышу.
114. (Полукрупно.) Казаки сдвигают котел с места.
115. Наплыв. Котел катится на аппарат. Сзади скачут казаки.
116. Аппарат в движении. Котел нагоняет.
117. Рабочие влезают на верх крыши, смотрят.
118. Сверху. Котел катится по дороге. Скачут казаки.
119. Снято через ворота. Котел катится на ворота.
120. (Крупно.) Рабочие смотрят через забор.
121. (Средне.) Котел расшибает ворота.
122. Рабочие исчезают с верха забора.
123. Рабочие спрыгивают с забора.
124. Котел катится через аппарат.
125. Паника среди рабочих.
126. Котел опрокидывает вторые ворота.
127. Ворота падают на аппарат.
128. (Крупно.) Валятся доски — пыль.
129. Толпа бежит к входу в спальни.
130. Казаки скачут через котел в ворота.
131. (Средне.) Давка у спален. Врезаются казаки, кучку отгоняют.
132. Кучку людей гонят казаки по двору. Вдали — спальня.
133. Изнутри в двери. Давка — бьют.
134, 135, 136. Испуганные и ожесточенные лица.
137. Казаки носятся по двору.
138. Удар нагайкой.
139. Лошадь сшибает человека.
140. Удар нагайкой.
141. Люди падают под лошадьми.
142. Толпа бежит по двору от казаков.
143. (Средне.) Кочин и Семеняк перескакивают через канаву на фоне толпы.
144. (Крупно.) Казак смотрит вбок.
145. (Средне.) Кочин подсаживает Семеняка на забор.
146. (Средне.) Казак переезжает через канаву на фоне толпы.
147. Бежит толпа.
148. (Средне.) Труба в канаве. Пробегают люди.
149. (Средне.) Кочин прыгает на забор, не доскакивает. Въезжает казак.
150. (Общий план.) Въезжает второй казак.
151. (По пояс.) Кочин растерянно прыгает на забор.
152. (Крупно.) В кадре замахиваются две нагайки.
153. (Крупно.) Спина. Нагайки ударяют по спине.
154. (Крупно.) Вздрагивают ноги Кочина.
155. (Крупно.) Голова Кочина, (*он*) кричит.
156. (Крупно.) Руки Кочина впиваются в забор.
157. (Общий.) Казаки бьют Кочина. По канаве бегут люди.
158. (Крупно.) Рваная спина. Ударяет нагайка. Пальто соскакивает — видны раны.
159. (Крупно.) Казак бьет за кадр.
160. (Крупно.) Второй казак бьет за кадр.
161. (Крупно.) Голая спина. Нагайки бьют.
162. (Крупно.) Лицо Кочина, (*он*) умирает.

163. (Крупно.) Голые ноги вытягиваются. Проезжают ноги лошади. Диафрагма № 1.
164. Диафрагма вверх. Баталия. Двойная экспозиция. Бьют нагайками.
165. Два человека бросаются к закрытой двери.
166. Человек прячется за дрова, на него напирает казак.
167. (Средне.) Бежит толпа к третьим воротам. Вдали река.
168. Понтонный мост. Мальчишка гонит коз.
169. (Мелко.) Толпа вбегает в ворота.
170. (Средне.) Толпа подбегает к мосту.
171. Наплыв. Вытеснение. Толпа бежит через мост (профиль).
172. Наплыв. Вытеснение. Американская диафрагма. Казаки засекают женщину.
173. Наплыв. Вытеснение. Женщина лежит. Казаки уезжают.
174. Наплыв Вытеснение. Толпа бежит по мосту (со спины), в толпе козы.
175. Казаки выезжают из ворот, останавливаются.
176. Лица в панике. Наплыв. Вытеснение.
177. Наплыв. Казаки несутся к мосту.
178, 179. Наплыв. Вытеснение. Лица в панике.
180. Морда козла, он испуган.
181. (Профиль.) Казаки въезжают на мост.
182. Береговая улица. Выходят два офицера. Смотрят в сторону.
183. Сверху. Конец толпы выбегает на берег. Казаки скачут по мосту.
184. Бивуак на дворе.
185. Наплыв. Солдат ест щи.
186. Наплыв. Ворота. Идут два офицера.
187. Офицеры смотрят.
188. (Мелко.) Мост. Бежит толпа. Вдали едут казаки.
189. Офицеры отдают распоряжение солдатам.
190. Наплыв. Улица. Солдаты забегают в разные ворота. Скрываются.
191. С первого берега. Вдали на мосту казаки. На первый план выскакивают четверо рабочих с топорами.
192. Наплыв. Рубят балки моста.
193. (Общий план.) Толпа сбегает на берег.
194. (Средне.) Несколько человек обрубают канаты моста.
195. (Средне.) Остатки толпы сбегают с моста.
196. Рабочие баграми толкают мост.
197. (Крупно.) Мост отъезжает. Щель.
198. Наплыв. Конец моста — вода. Добегают лошади, останавливаются, поворачиваются.
199. (Общий вид.) По мосту несутся казаки.
200. Козел (крупно). Мимо проносятся казаки.

Э. Тиссэ, С. Эйзенштейн, Г. Александров (в первом ряду) на съемках фильма «Стачка»

201. Аппарат на мосту. Рабочие кончают рубить. Смотрят. Убегают.
202. (Крупно.) Ноги лошади въезжают в кадр. Мост между ног начинает разъезжаться.
203. (Средне.) Из-под моста. Лошадь с Леткаром поднимается на дыбы. Поворачивается.
204. На аппарат по мосту несутся четыре лошади.
205. (Средне.) Лошадь Леткара крутится. Мост увозит ее из кадра.
206. (Крупно.) По крупу лошади ударяет нагайка.
207. Четыре лошади по мосту бегут от аппарата и две — навстречу.
208. (Средне.) Четверо рабочих сидят на берегу. Смотрят.
209. (Мелко.) Общий вид. Мост плывет по течению. Казаки носятся по мосту.
210. (Средне.) Лошадь с Леткаром упирается в перила.
211. (Крупно.) Лицо Леткара злое.
212. (Крупно.) Быстрое течение воды.
213. (*Продолжение кадра*) 210. Лошадь Леткара упирается в перила. Перила начинают падать.
214. (Крупно.) Низ перил отламывается.
215. (Крупно.) Рука Леткара дергает повод.
216. (Средне.) С моста. Перила падают в воду. Леткаровская лошадь делает прыжок в воду.
217. (Крупно.) Из-под лошади. Шпоры врезаются в живот лошади.
218. (Крупнее.) Лошадь прыгает через перила в воду.
219. Со спины. По мосту несутся шесть лошадей.
220. (Средне.) Сверху. Лошадь с Леткаром падает в воду.
221. (Крупно.) Растерянное лицо казака.
222. (Крупно.) Второе лицо уходит из кадра.
223. (Полумелко.) С лодки. Казаки на лошадях, прыгают в воду на аппарат.
224. (Крупно.) Лошадиная морда храпит, поднимается.
225. (Мелко.) Шесть лошадей не прыгают. Едут на аппарат. Левшин едет на аппарат.
226. (Средне.) Леткар плывет по течению на лошади.
227. (Средне.) Часть моста висит над водой въезжают лошади. Мост начинает крениться.
228. (Крупно.) Ломаются и отдираются балки (анфас).
229. С лодки. С моста лошадь прыгает через аппарат.
230. (Мелко.) Мост. На одном конце — куча казаков, на другом — Левшин на лошади.
231. (Средне.) (Анфас.). Край моста в воде, лошади танцуют.
232. (Средне.) Левшин профильно проносится по кадру.
233. (Полумелко.) Ноги лошадей в воде.
234. (Крупно.) Задние ноги лошадей отступают, передние видны в воде.
235. (Средне.) Поднявшийся край моста (с моста) на фоне неба. Левшин поворачивается в седле.
236. (Крупно.) Лицо Левшина, (*он*) смотрит назад, на аппарат.
237. Сверху. (Мелко.) Лошади отступают задом на аппарат от воды.
238. (По колени.) Левшин поворачивается на аппарат. Смотрит вниз.
239. Сверху. В воде борются с течением четыре лошади.
240. В профиль. (Мелко.) Весь мост. Левшин встает на лошадь.
241. (Средне.) Сверху. Ноги становятся на седло.
242. (Средне.) Толпа людей на берегу. Смотрят.
243. Из-под моста на фоне неба. Левшин прыгает с лошади в воду.
244. Сверху моста. Казаки поворачиваются. Лошадь Левшина вбегает из-под аппарата.
245. (Крупно.) Левшин летит в воду.
246. (Мелко.) Мост в профиль: накренен. Казаки едут на верхний край.
247. (Крупно.) Левшин выныривает из воды.
248. (Крупно.) Быстро падает по кадру мост.
249. (Средне.) Мост ударяет по Левшину.
250. Толпа смотрит, наклонившись, поднимается.

251. (Средне.) На аппарат. Толпа поднимается по откосу вверх.
252. (Крупно.) Плавает груда досок. Выныривает голова мертвого Левшина. Американская диафрагма.
253. (Средне.) Лошади соскакивают (профиль) (...) влево.
254. (Средне.) Лошади соскакивают вправо.
255. .....[21]
256. (Мелко.) Остатки моста несутся на «быки» ж(*елезно*)-д(*орожного*) моста.
257. (Крупно.) Козел мечется.
258. Наплыв. Аппарат наезжает на «бык». Край моста, на нем бегают козел и лошадь.
259. (Крупно.) Руки заряжают винтовки.
260. Идет толпа. С откоса вылезает на улицу.
261. Над забором высовываются солдаты с винтовками.
262. (Мелко.) С ж(*елезно*)-д(*орожного*) моста. Остатки моста разбиваются. (Три кадра). Лошадь прыгает в воду.
263. (Мелко.) Лошади борются с течением.
264. (*Продолжение кадра*) 261. (Крупнее) Залп.
265. Толпа останавливается.
266. Офицер командует.
267. Открываются ворота. Выходят солдаты с ружьями наперевес.
268. То же.
269. То же.
270. Офицер командует.
271. Расстрел толпы[22].

Конец VI части

Примечания

[1] В оригинале отсутствует название. «Стачка» была пятой серией цикла фильмов «К диктатуре» (см.: Эйзенштейн Сергей, т. 6, с. 517—518).

[2] О. Г. Петровская — поэт, переводчик. В фильме снялась в маленькой роли дамы в автомобиле (эпизод ареста Левшина).

[3] Имеется в виду прекращение приема на работу.

[4] Пропуск в оригинале.

[5] Здесь и далее персонажи в сценарии названы именами предполагаемых исполнителей, в основном актеров 1-го Рабочего театра Пролеткульта, которым руководил Эйзенштейн.

[6] Записи под этими номерами отсутствуют в оригинале.

[7] Пропуск в оригинале.

[8] Ф. В. Наумович заведовал финансовым отделом Пролеткульта. В фильме играл роль жандармского офицера.

[9] Пропуск в оригинале.

[10] Мормоненко — псевдоним Г. В. Александрова.

[11] «Челюсть» — вид шторки, раскрывающейся наподобие челюсти.

[12] Так в оригинале.

[13] «Американка» — небольшая типографская машина.

[14] «Яннингс» — названная по имени немецкого киноактера Яннингса крупность плана, при которой лицо исполнителя снято так, что за рамкой кадра остаются лоб и подбородок.

[15] Текст надписи остался в фильме почти без изменений: «У нас до сих пор воров не было».

[16] В фильме записка содержит следующий текст: «Товарищи! Мастер обвинил меня в воровстве. Я не виновен, но доказать этого не могу. Уйти с завода с клеймом вора я не в силах. И вот я решил покончить с собой. Прощайте и помните: я не виновен. Яков Стронгин».

[17] Сохранилось несколько разработок сцены «Драка за гудок», однако ни одна из них не занимает отведенного ей здесь количества кадров — 60. Приводим, по-видимому, наиболее позднюю разработку этой сцены. Г. В. Александров фигурирует в ней как «Гришка». «Ножницы», «фордерштрунг», «кульбит», «скобка», «лягушка» — названия акробатических элементов.

1. Общий план. Гудок. Сойников курит.
2. Наплыв. Драка.
3. (Крупно) Разбивается табурет. (Четвертый — лицо Сойникова.)
4. Общий план. Гришка наверху. Сойников бросает Антонова.
5. (Крупно.) Гришкино лицо.
6. Сверху. «Ножницы».
7. (Средне.) Аппарат в движении. Падения и перекат Сойникова и Левшина.
8. Сверху. Антонов выскакивает из кадра.
9. Фордерштрунг.
10. Гришка сшибает Антонова и получает удар от Сойникова. Падает.
11. Удар Антонова Сойникову. «Ножницы» Антонова Гришке. Перекат Сойникова и Антонова.
12. Сверху. Левшин и Александров перекидываются. Сойников и Антонов подкатываются под поленницу. Гришка прыгает через них. Дрова падают.
13. (Крупно.) Сверху. Падают дрова. Гришка делает кульбит.
14. Полусверху. Гришка бежит по лестнице. Левшин — к гудку. Спринцовка.
15. (Так же крупно.) Лицо Левшина.
16. Из-под стремянки. Начало прыжка Гришки. (...)
17. Прыжок Гришки. Удар коленом. «Скобка» Гришки. Гришка на плече у Левшина. Сшибает Антонова.
18. (Крупный план.) Наплыв. Не в рамке. На столе — падение Гришки. Лицо Гришки.
19. Из-под стола вверх ногами. Сойников бросает Левшина.
20. (Средне.) Левшин падает на скамейку. Стол с Гришкой открывается. Гришка летит через кадр на аппарат.
21. Пустой кадр. Летят доски и Гришка.
22. (Средне.) 1. Доска ударяет в Сойникова.
    2. Уходит под кадр.
    3. Сойников бросает Гришку.
23. (Крупно.) 1. Антонов высовывает руки.
    2. Оглядывается.
    3. Разгибается.
    4. Входят ноги.
    5. Доска переходит к Левшину.
    6. Антонов опускается.
    7. Доска переходит к Сойникову.

24. (По колени.) Гришка разгибается. Тянет руки к крану.
25. Драка на доске.
26. 1) Трамплин на гудок. 2) Удар правой Сойникову. 3) Левой — Гришке. 4) Перебег. 5) на повороте обеими ногами. 6) В воздухе
27. Кадр снизу. Левшин делает «лягушку» от Гришкиного удара ломом.
28. Головой вниз — смеется. Проезжает по кадру.
29. (Мелко.) Гришка сшибает Левшина ломом.
30. Сверху. 1) Удар ломом. 2) Отпускает руки.
31. Сойников с трамплина — в глину.
32. (Крупно). Поверхность глины.
33. (Общий план.) Сойников врезался в глину.
34. (Крупно.) Втыкается, приподнимается, опять (*падает*).
35. 1) Гришка с замахом. 2) Ударяет Левшина. 3) Замах. 4) Прыжок через доску. 5) Антонов поднимается. 6) Бежит к трубе. 7) Поднимается Гришка.
36. (Крупно.) Из-под Антонова. Антонов остановил пар. Гришка налетает на спину.
37. Наплыв. Поворот. (...) Бросок к Левшину на ноги.
38. (Крупно.) Ноги Левшина принимают — Гришка летит за кадр.
38-а. Полет с ног на лестницу. Обратная съемка.
39. (Средне.) 1) Ноги Сойникова толкают лестницу. 2) Лестница падает на шею Левшина. 3) Антонов бежит к лестнице. 4) Левшин крутит лестницу (полный круг), Антонов вбегает на лестницу.
40. Сверху. 1) Антонов со спины (крупно). 2) Антонов делает «отказ», уходя за кадр. 3) Лестница на четверть круга обратно.
41. 1) Из-за кадра на лестницу летит Антонов. 2) Гришка летит вверх.
42. Через стекло. Сильно Гришка задом на аппарат выбивает стекло.
43. Левшин подставляет лестницу и берет гудок.
44. (Крупно.) Антонов застегивает рубашку и уходит из кадра.
45. Левшин тянет гудок. (ЦГАЛИ, ф. 1230, оп. 1, ед. хр. 572, лл. 23—25).

[18] В предварительных разработках есть сцена, посвященная этому персонажу.
[19] Из соответствующего эпизода фильма понятно, что баба, торгующая щами наразлив, сидит на ведре.
[20] Содержание кадров под номерами 47 и 48 не записано.
[21] Пропуск в оригинале.
[22] Разработка финала, обозначенного в сценарии фразой «Расстрел толпы», была осуществлена позднее, уже во время съемок. Приводим эту разработку, сохранившуюся в архиве Эйзенштейна (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1, л. 1) и опубликованную в 6 томе его Избранных произведений.

Сцена растрела

1. Голова быка. Кинжал бойца нацеливается, уходит за кадр вверх.
2. (Крупно.) Рука ударяет за кадр вниз.
3. (Общий план.) Тысяча пятьсот человек валятся с откоса (профиль).
4. Пятьдесят человек встают с земли, простирают руки.
5. Лицо солдата, (*он*) прицеливается.
6. (Средне.) Залп.
7. Вздрагивает тело быка (голова за кадром), валится.
8. (Крупно.) Ноги быка в конвульсии. Копыто бьет в лужу крови.
9. (Крупно.) Затворы винтовок.
10. Веревкой прикручивают голову быка к станку.
11. Тысяча человек пробегает.
12. Из-за кустарника вырастает с земли цепь солдат.
13. (Крупно). Умирает под невидимым ударом голова быка (мертвеют глаза).
14. Залп (мельче, со спины).
15. (Средне.) Стягивают ноги быка «по-еврейски» (способ резания скота в лежачем положении).
16. (Крупнее.) Люди валятся с обрыва.
17. Режут горло корове, льет кровь.
18. (Полукрупно.) В кадр поднимаются люди с протянутыми руками.
19. На аппарат (в движении) идет боец с окровавленной веревкой.
20. Толпа бежит к забору, ломает. За забором засада (в два-три кадра.)
21. В кадр попадают руки.
22. Отделяют голову коровы от туловища.
23. Залп.
24. Толпа вкатывается с откоса в воду.
25. Залп.
26. (Крупно.) Выстрелом выбивает зубы.
27. Ноги пехоты уходят.
28. В воду втекает, окрашивая ее, кровь.
29. (Крупно.) Из горла быка хлещет кровь.
30. Из тазика руки выливают кровь в ведро.
31. Наплывом — платформа с ведрами крови (...) в движении к утилизационному заводу.
32. У мертвой головы протаскивают язык сквозь вырезанное горло (один из приемов бойни, вероятно, для того, чтобы в конвульсиях не повредить его зубами).
33. Уходят ноги пехоты (мельче).
34. Сдирают кожу с головы.
35. Тысяча пятьсот убитых у подножия обрыва.
36. Две мертвые ободранные головы быков.
37. Человеческие руки в луже крови.
38. (Крупно. Во весь экран.) Мертвый бычий глаз.

Финальная надпись

Публикация, предисловие и примечания Г. Масловского и С. Шумакова

Л. Закржевская

Правдиво, как вымысел

«Правдиво, как вымысел, и невероятно, как сама жизнь. Реальное в нем сочетается с невероятным, и невероятное становится реальным», — так определяет искусство мультипликации ее крупнейший мастер Иван Петрович Иванов-Вано в новой своей книге[1].

Творчество замечательного режиссера позволяет проследить всю историю советской мультипликации — от самых первых незамысловатых рекламных роликов до сложнейших художественных структур современных лент.

«Воспоминание за воспоминанием о минувших днях, мысль за мыслью о возможностях мультипликации, фильм за фильмом, поставленные и непоставленные — вся жизнь моя, как непрерывная лента, кадр за кадром разворачивается передо мной» (стр. 15), — говорит, обращаясь к читателю, автор.

На редкость увлекательна эта «лента», богатая фактами и наблюдениями, живыми характерами, удивительными подробностями, профессиональными «секретами» и, наконец, важными и глубокими мыслями о художественной природе мультипликации, об основных этапах ее развития, о тех исторических и эстетических закономерностях, которые способствовали формированию столь многосложного и бесконечно интересного явления, как современная мультипликация.

Размышления автора нисколько не притязают на изложение истины в последней инстанции: потрудитесь, мол, постичь ее! Это выношенные, выработанные опытом долгой и плодотворной жизни рабочие гипотезы (многие из которых со временем стали аксиомами мультипликации), советы и мудрые «заметы сердца» мастера и наставника, человека заслуженно счастливой судьбы. Книга И. П. Иванова-Вано, несмотря на ряд описанных им драматических моментов своей биографии, оптимистична по самой своей сути. Как и в любимой ее автором русской народной сказке, здесь побеждают справедливость, трудолюбие и доброта.

Есть у этой книги и еще одно привлекательное свойство. При всей широте охвата материала (ясности и достоверности авторской

[1] Иванов-Вано И. П. Кадр за кадром. М., «Искусство», 1980, с. 119. (Далее в ссылках на это издание в тексте указываются страницы.)

памяти можно только подивиться) — «Кадр за кадром» не грешит псевдомемуарной напичканностью событиями, стремлением порисоваться своей причастностью к истории. Как было, так и было — и с летописной «безыскусностью» описано.

Именно поэтому отчетливо и достоверно вырисовывается в книге образ автора. Это человек широкой и щедрой души, увлекающийся, страстный, талантливый — личность крупная, привлекательная, самобытная, хотя и не свободная от вполне, впрочем, простительных слабостей.

Одному из основоположников советской мультипликации есть что вспомнить, есть о чем рассказать — и своим младшим коллегам, вплоть до нынешних студентов-вгиковцев, и своим почитателям в разных концах нашей страны и за рубежом, ибо фильмы Иванова-Вано хорошо известны знатокам и любителям анимации всего мира.

Маленькое лингвистическое отступление. Слово «анимация» очень робко употребляется в нашей кинолитературе, хотя оно, в сущности, гораздо точнее выражает самую суть искусства оживления рисунка, плоских конфигураций и объемных фигур, ибо происходит, как известно, от латинского слова «душа». Традиционное, всем привычное слово «мультипликация» от латинского же «multiplicatio» («умножение») ныне, на небывалом расширении регистра изобразительных фактур и способов их фиксации на пленке, не всегда точно выражает «технологический» аспект экранного зрелища.

И еще одно, на этот раз лирическое, отступление. Автор этих строк признается, что неизлечимо «заболел» мультипликацией-анимацией, впервые посмотрев «Левшу», поставленного И. Ивановым-Вано вместе с художниками А. Тюриным, М. Соколовой, А. Курицыным в 1964 году. (Семнадцать лет назад, даже не верится!)

Этот фильм и сейчас волнует пронзительной правдой о судьбе таланта на Руси, горячей любовью к народному искусству, к неповторимому лесковскому слову; привлекает, да что там — очаровывает! — горьким и светлым юмором, яркими деталями, удивительной гармонией, казалось бы, разностильных изобразительных мотивов. Разве можно забыть светлые и печальные, родниковые глаза Левши, его белобрысый «петушок» на макушке, его очаянный и безответный крик в финале картины: «Передайте царю, нельзя кирпичом ружья чистить! Передайте!...»

А знаменитый, дважды снятый (не подвиг ли это своего рода?) «Конек-горбунок»? А «В некотором царстве», «Гуси-лебеди»? Красочные, по-васнецовски русские, они согревали душу волшебством подлинной сказки, в которой каким-то чудом удалось побывать.

И. Иванов-Вано один из тех, кто, открыв доступность мультипликации сознанию ребенка, понял ее огромные воспитательные возможности и —первым в нашей стране! — начал снимать детские ленты. А затем на протяжении десятилетий разрабатывал поистине неисчерпаемый пласт русской сказки.

В своих замыслах режиссер постоянно сочетает материал большой литературы, ее темы, образы, стили с приемами высокой музыкальной драматургии и с безграничными возможностями сказочной мультипликационной фантазии.

Своеобразный запев русской темы, центральной в творчестве И. Иванова-Вано, прозвучал уже в «Сказке о царе Дурандае», поставленной (совместно с сестрами Брумберг) по сценарию А. Курса, использовавшего народные сказочные мотивы и остроумно осовременившего их. Замечательный язык стихотворного сказочного действа (в книге приводятся выдержки из «Дурандая»), озорная, уходящая корнями своими в сатирический народный лубок зрелищность картины в сочетании с пародийной, стилизованной музыкой А. Александрова делает фильм одним из классических образцов мультипликационной сказки. Не случайно «Сказка о царе Дурандае» и «Каток» — также одна из ранних и наиболее совершенных работ мастера, — показанные на специальном фестивале в Монреале в 1967 году, пользовались огромным успехом.

Темы народного таланта, силы и внутренней красоты простого человека, радостное чувство вековечности родной земли, доброты, прелести и справедливости природы и мира в целом проходят через все творчество И. Иванова-Вано.

Они звучат в «рождественской» «Зимней сказке», поэтической фантазии на музыку П. Чайковского, слышатся в обошедшем весь мир «Коньке-Горбунке», очевидно, самом любимом автором (этому фильму отведена в книге специальная «бенефисная» глава), разрабатываются в таких картинах режиссера, как «Гуси-лебеди», «В некотором царстве», «Снегурочка», «Двенадцать месяцев», «Левша», развиваются в более поздних лентах — «Сказка о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Поди туда — не знаю куда», «Времена года» (снова на музыку П. Чайковского), «Сеча при Керженце» (на музыку Н. Римского-Корсакова), «Волшебное озеро» (на музыку А. Лядова)...

И всякий раз, приступая к постановке, режиссер находит новое образное решение, исходя из традиций русского изобразительного и прикладного искусства. Его картины — своего рода энциклопедия народных художеств. Здесь и занятная игрушка самых разных фактур и образцов, и русская миниатюра, и декоративный орнамент, и резьба по дереву, и вышивки, и фактура кружев, и элементы украшения пряничных досок, прялок, ярмарочных представлений — скоморошин. И. Иванов-Вано смело и оригинально использует изобразительные мотивы лубка и гравюры, фресок и иконописи, книжной графики и старинных изразцов.

Но вернемся к книге. На первой же ее странице попадаешь под обаяние авторской интонации, спокойной, обстоятельной, приближающей и словно оживляющей картины прошлого. Вот одна из них.

Теплым осенним днем 1924 года совсем молодой, только что окончивший ВХУТЕМАС художник Иван Иванов вместе с Владимиром Сутеевым, соблазнившим друга и коллегу заняться совершенно незнакомым делом — оживлением рисунка, — переступил порог Государственного техникума кинематографии, занимавшего тогда помещение знаменитого ресторана «Яр».

Здесь, на втором этаже, в двух соседних комнатах, размещалась экспериментальная мультипликационная мастерская, которой руководили недавние выпускники ВХУТЕМАСа Николай Ходатаев, Юрий Меркулов и Зенон Комиссаренко.

Они устроили новичку экзамен: нужно было нарисовать занятного мальчишку, расчленить фигурку на части, составить из них марионетку и произвести самостоятельную съемку. Что и было проделано (с каким юмором, с какими точными деталями автор описывает, как это происходило!). И вот на экране вприпрыжку побежал курносый мальчишка-газетчик! «Удивительная магия искусства захватила и покорила мое сердце. Думаю, это неповторимое чувство и определило мою судьбу, навсегда связав с мультипликацией» (стр. 18).

Сколько таких волнующих, наполненных спорами, поисками, встречами, открытиями, окрашенных иногда горечью и досадой, но чаще всего радостных картин-кадров в этой книге!

Первый значительный фильм молодого режиссера, выпущенный экспериментальной мастерской в 1925 году, — публицистический памфлет «Китай в огне». Работа на «Межрабпомфильме» над первыми рекламными и учебными роликами. Пожар на студии и переезд в знаменитую мультипликационную «конюшню» на Башиловке. Знакомство с Л. Кулешовым, В. Пудовкиным, Б. Барнетом. Работа с Пудовкиным над мультипликационными кусками «Механики головного мозга». Увлечение фильмами первого отечественного аниматора В. Старевича. Поиски новых способов мультипликационной съемки. Работа с Д. Черкесом и Ю. Меркуловым над первым детским фильмом «Сенька-африканец». Успех. Работа с Д. Черкесом над «Катком», «Бароном Мюнхгаузеном». Творческое сотрудничество с Н. Сац. Освоение звука. Работа с Л. Кулешовым над мультипликацией к фильму «Сорок сердец». Работа с Л. Амальриком

над фильмом «Блэк энд уайт» по стихотворению В. Маяковского. Работа с Д. Лазурским над памятной многим мультипликационной интермедией к фильму Г. Александрова «Веселые ребята» (до сих пор широкому зрителю были неизвестны авторы этих забавных заставок). Работа с сестрами Брумберг над «Сказкой о царе Дурандае». Начало преподавательской деятельности во ВГИКе. Эвакуация, жизнь в Алма-Ате. Общение с С. Эйзенштейном. Возвращение в Москву. Переезд «Союзмультфильма» на Каляевскую. И снова работа, преподавание, поездки, встречи, работа...

Даже в таком «телеграфном» стиле трудно передать поразительную творческую продуктивность поколения первых энтузиастов мультипликации и самого И. Иванова-Вано.

Частые «посиделки» за полночь, споры до хрипоты о новых технических приспособлениях и художественных возможностях, открытия неожиданных героев и стилей в ранних работах зарубежных мастеров — Р. Флейшера, У. Диснея, в фильмах своих, менее известных широкому зрителю коллег из других мультипликационных групп и объединений... С большой теплотой и искренним желанием воздать должное истинным талантам вспоминает режиссер о выдающихся для своего времени лентах В. Левандовского, работавшего в 1927 — 1928 годах на киностудиях Киева и Одессы; об оригинальных, во многом новаторских фильмах ленинградского художника-графика Б. Антоновского; об изобретателях «рисованного звука» А. Авраамове и его помощниках, создававших интересные экспериментальные ленты, показывающие возможность применения в мультипликации рисованного звука с его неповторимым звучанием. Не без горечи говорится в книге о том, что искания этих талантливых людей не всегда находили понимание и должную поддержку.

С понятным чувством вспоминает автор книги и о тех временах, когда «под гипнозом Диснея», при поощрении тогдашнего руководства, почти все мастера «Союзмультфильма» были вынуждены работать на американский, конвейерно-заливочный манер, копировать не только технологию, но и принципы построения и движения диснеевских персонажей.

Отдавая должное таланту и организаторским способностям знаменитого режиссера, искренне восхищаясь его лучшими фильмами, признавая огромное влияние диснеевской изобразительной эстетики на американскую и европейскую мультипликацию, И. Иванов-Вано с неутихшей болью задает вопрос: зачем было стиль серийных фильмов, основанный на стандартных принципах американских журнальных комиксов и экранной «комической», рассчитанных на психологию и вкусы «среднего американца», «переносить без всякого критического осмыслению в нашу мультипликацию, не учитывая психологию и культуру советского народа, имеющего, кстати, свои разнообразные многонациональные представления о смешном, свои традиции сказок и басен?» (стр. 85). А ведь пагубное влияние конвейерной эстетики сказывалось на художественном уровне фильмов, вело к нивелировке индивидуальностей, к изобразительному натурализму, долгое время выдаваемому за «реализм» в мультипликации.

Зато с какой радостью, уважительностью и даже влюбленностью режиссер рассказывает о тех своих коллегах и товарищах, кто своим творчеством явил пример истинной любви к мультипликации и самоотверженного служения своему делу.

В книге немало небольших по объему, но убедительных и впечатляющих «зарисовок с натуры» — портретов известных мастеров. Это прежде всего полный драматизма рассказ автора о встречах с замечательным мастером мультипликации, основоположником русского объемного фильма Владиславом Старевичем, доживавшим свою трудную жизнь во Франции, в бедности и фактически в забвении.

Это и воспоминания о талантливейшем экспериментаторе и художнике, создателе первого советского полнометражного кукольного фильма «Новый Гулливер» Александре Птушко. О своих товарищах по студии, людях большого сердца и мужества, доброты и беско-

рыстия, о «рыцарях» детской мультипликации — Михаиле Цехановском, Мстиславе Пащенко, Владимире Дегтяреве.

В книге даются точные, вдумчивые характеристики творчества известных зарубежных мультипликаторов и их яркие блиц-портреты. Американец Стивен Босустов, канадец Норман Мак-Ларен, чехи Иржи Трнка и Карел Земан, французы Поль Гримо и Анри Грюэль, болгарин Тодор Динов и другие мастера мирового экрана не просто «присутствуют» на страницах книги, но и как бы ведут между собой заочный диспут о возможных путях дальнейшего развития искусства, способного, как ни одно другое, сближать народы. Недаром мультипликацию, образный язык которой понятен всем без перевода, называют визуальным эсперанто.

Стоит подчеркнуть, что книга хорошо, со вкусом иллюстрирована и оформлена — факт первостепенный для изданий подобного рода.

Уже самую суперобложку и форзацы, сделанные по изобразительным мотивам «Сказки о царе Дурандае», хочется рассматривать и рассматривать — так интересно, своеобразно в них переплетаются сказочные и реальные элементы.

Книга И. Иванова-Вано — живая история советской мультипликации, кладезь профессионального опыта, который невозможно переоценить и который особенно важен сегодня. Ведь наряду с удручающим фактом усреднения общего уровня нашего анимационного кино (его развитие — процесс сложный, знающий свои противоречия), совершаются интереснейшие открытия, идут непрерывные поиски, появляется талантливая молодежь, опирающаяся на плодотворные традиции, явленные в творчестве автора «Левши».

Вот почему хочется пожелать, чтобы Иван Петрович Иванов-Вано продолжал свою книгу. Размышления Мастера о сегодняшнем дне и о будущем мультипликации представляют огромный интерес и для профессионалов, и для многочисленной армии любителей этого правдивого, как вымысел, искусства.

ХРОНИКА

Юбилей братьев Васильевых

Кинематографическая общественность широко отметила 80-летие со дня рождения выдающихся кинорежиссеров и сценаристов Г. и С. Васильевых и 45-летие со дня выхода на экран фильма «Чапаев».

В Ленинграде состоялась научно-теоретическая конференция, посвященная творческой деятельности братьев Васильевых. В ней приняли участие историки и теоретики кино, известные кинорежиссеры и актеры, а также зарубежные гости из социалистических стран. В докладах и сообщениях, с которыми выступили на конференции Д. Писаревский, Л. Муратов, Н. Кладо, Д. Иванеев, М. Зак, Н. Оттен, В. Кузнецова, И. Садовская, В. Листов, В. Рязанова, Янко Янков (НРБ), Зденек Штобла (ЧССР) и другие, был всесторонне освещен творческий путь выдающихся мастеров экрана, подчеркивался большой вклад Васильевых в развитие советского киноискусства.

В кинотеатре «Колизей» состоялся вечер памяти Г. и С. Васильевых, на котором с воспоминаниями о замечательных мастерах советского экрана выступили народный артист СССР, Герой Социалистического Труда С. Герасимов, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда И. Хейфиц, народный артист СССР А. Борисов и другие. В Доме кино и в кинотеатре «Колизей» был организован ретроспективный показ фильмов братьев Васильевых. В фойе Дома кино и на киностудии «Ленфильм», художественным руководителем которой в течение многих лет был С. Васильев, зрители и участники конференции с интересом ознакомились с юбилейной выставкой, экспонатами которой стали рукописи, письма, киноплакаты, фотографии и другие архивные материалы, раскрывающие малоизвестные страницы творческой биографии братьев Васильевых.

В эти же юбилейные дни в Ленинграде состоялось возложение венков у мемориальной доски на улице братьев Васильевых и на могилах одного из главных операторов фильма «Чапаев» А. Сигаева и актрисы В. Мясниковой.

И. Чанышев

Гомбожавын Жигжидсурэн,
секретарь Союза работников искусств МНР по кинематографии, художественный руководитель студии «Монголкино»

Пути развития монгольского кино

Сегодня монгольское кино обладает зрелым опытом и молодым энтузиазмом, прочными традициями, обогащаемыми в процессе творческого поиска; кинематографисты нашей страны отдают свои силы, знания и талант развитию искусства экрана, ставшего важной и неотъемлемой частью культуры народной Монголии.

Недавно законченный мной фильм «Хатанбатор» (эта картина представляла кинематограф Монголии на XII Московском международном кинофестивале) посвящен национальному герою МНР Хатанбатору Максаржаву, соратнику Дамдины Сухэ-Батора, одному из создателей вооруженных сил нашей страны и руководителей революционной борьбы монгольского народа. За участие в разгроме белогвардейских банд Унгерна, Кайгородова, Бакича Максаржав был награжден советским орденом Красного Знамени.

Естественно, чтобы рассказать о судьбе этого замечательного человека, о событиях, в которых он участвовал (например, о встречах с Михаилом Васильевичем Фрунзе в Москве, куда Хатанбатор приезжал во главе военных делегаций МНР), нам требовалась помощь советских коллег. Ведь только в Советском Союзе мы могли найти актеров на роли русских персонажей, в частности — Фрунзе. Где, кроме Москвы, мы могли снять эпизоды на Красной площади?

Советские кинематографисты обеспечили нам все необходимое для проведения съемок в Москве. А было это в декабре месяце, когда им самим нужно было работать в напряженном ритме, завершая план года. Но для нас нашлось и время и место. Причем в те дни в Москве встретились одновременно четыре съемочные группы студии «Монголкино»! Факт, может быть, и случайный, но вместе с тем весьма показательный, свидетельствующий о прочности и плодотворном характере наших творческих связей; свою историю они ведут от момента зарождения монгольского кино, когда молодые кинематографисты нашей страны, в ту пору — еще почти любители, овладевали профессиональными навыками создания фильмов, работая вместе с С. Гусевым, А. Лебедевым, И. Траубергом, А. Зархи, И. Хейфицем, Ю. Таричем и другими мастерами советской кинематографии, стоявшими у истоков киноискусства народной Монголии.

Сегодня монгольское киноискусство пользуется популярностью у отечественного и зарубежного зрителя, лучшие наши фильмы получили широкую международную известность. Но мы не забываем никогда, что кинематограф, одно из важнейших завоеваний монгольского народа в области культурного строительства, был создан у нас в стране благодаря помощи советских друзей. Нерушимые узы братства издавна связывают наши страны и народы.

На состоявшемся недавно XVIII съезде МНРП было еще раз подчеркнуто, что наш народ, опираясь на всестороннюю братскую помощь Советского Союза и других социалистических стран, совершил гигантский скачок — от феодального строя к обществу, уверенно идущему по пути социализма. За годы социалистического строительства коренные преобразования охватили все стороны жизни нашей страны.

Одним из ярких, убедительнейших доказательств триумфа новой Монголии, исторических завоеваний социализма стала работа на орбитальной станции «Салют» гражданина МНР Жугдэрдэмидийна Гуррагчи. Подумать только! Сын монгольских скотоводов из далекого от столицы сомона и... бескрайние космические дали. И они покорились нашему космонавту, космонавту страны, где еще 60 лет назад не было ни школ, ни больниц, где неграмотность и самый примитивный быт являлись нормой жизни подавляющего большинства населения...

Истоки этого удивительного события нам хорошо известны. Мы знаем, что успех космонавта-исследователя, нашего соотечественника был прежде всего обусловлен трудом советских конструкторов и инженеров, техников и рабочих, последовательным и плодотворным осуществлением программы «Интеркосмос». А там, на орбите — непосредственной помощью «космических братьев» Ж. Гуррагчи космонавтов СССР В. Коваленка, В. Савиных, В. Джанибекова.

Так было всегда и во всем! В дни суровых испытаний и в дни побед, в будни и в праздники мы всегда ощущали рядом плечо и локоть советского друга — воина или инженера, учителя или врача... Имена многих из них золотыми буквами вписаны в историю нашего социалистического государства.

...Первые шаги монгольского кино были трудными, период его становления длился не один год. К началу 50-х годов из Москвы вернулись первые монгольские выпускники Всесоюзного государственного института кинематографии; они и составили ядро первого поколения наших творческих кадров, приступивших к работе на «Монголкино»; среди них были такие ныне известные режиссеры, как Д. Жигжид, Р. Доржпалам, сценарист Ц. Зандраа.

В последующие десятилетия в нашем кино дебютировали мастера второго, третьего, четвертого поколений; основной костяк каждого из этих новых отрядов монгольских кинематографистов тоже составили выпускники ВГИКа, одной из самых крупных и авторитетных киношкол мира. В 60-е годы начинают свою творческую биографию Ж. Бунтар, Б. Сумхуу, Г. Цэрэн, О. Мягмар, П. Цогзол; в 70-е — Х. Дамдин, Н. Нямдаваа, автор этих строк; в 80-е — Б. Нагнайдорж и Ж. Сэлэнгэсурен.

Наиболее значительные кинопроизведения, создаваемые на «Монголкино» в последние годы, позволяют говорить не только о профес-

«Хатанбатор», режиссер Г. Жигжидсурен. В центре Л. Эрдэнэбулган в роли С. Максаржава.

«Высокое небо Монголии», режиссеры Л. Данилов и Ц. Зандраа (совместное производство ЦСДФ и «Монголкино»)

сиональном росте наших киноработников, но и о наличии новых тенденций в монгольском киноискусстве.

Обратимся в качестве примера к традиционной и важнейшей теме нашего кино — к историко-революционной. На протяжении почти трех десятилетий она решалась преимущественно в эпико-драматических жанрах. Второе поколение кинематографистов нашей страны предприняло попытку расширить жанровый диапазон этой темы — появились психологические драмы, детективы, картины других жанровых разновидностей, опиравшиеся на материал нашей революционной истории. От них пролегал путь к углубленному постижению внутреннего, духовного мира личности — именно этот аспект в исследовании образа экранного героя появляется в работах дебютантов 70-х годов.

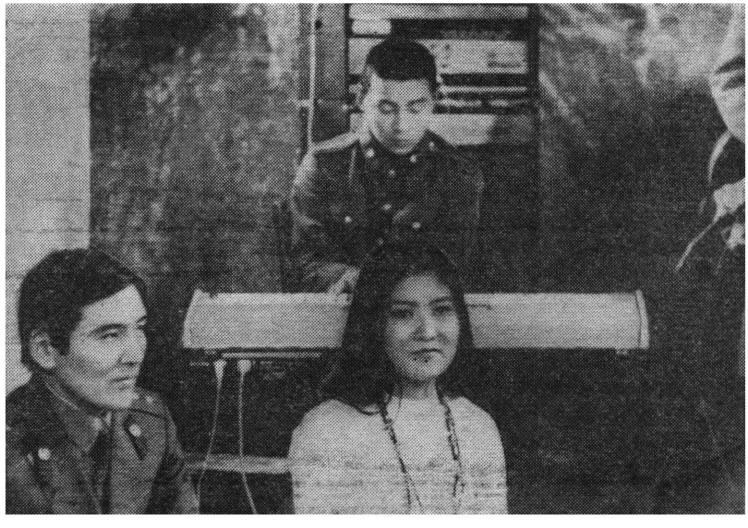
Свой подход к воплощению историко-революционной тематики ищут наши вчерашние дебютанты. Например, Б. Нагнайдорж поставил по сценарию Т. Чимида картину «Пять цветов радуги», произведение своеобразное и необычное для нашего кинематографа. В центре повествования — образ художника-самородка Жамьяна, вымышленного героя. Однако появляющиеся на экране произведения известного монгольского художника Б. Шарава наводят на мысль о биографическом характере ленты. Тем более что в своей сюжетной канве фильм придерживается реальной биографии Б. Шарава, рассказывая, как способный юноша добирается до столицы Богдо-гэгэна [1], где его желание выучиться живописи не только осуществляется, но и приносит ему известность. Жамьян становится одним из придворных художников Богдо-гэгэна. Однако в дальнейшем его судьба складывается несчастливо: нарушив предписываемые религией каноны, тщательно охранявшиеся в феодально-теократическом государстве, Жамьян оказывается за решеткой; потом его выбрасывают на улицу, разлучают с любимой... В Монголии совершается революция — Жамьян ее безоговорочно принимает. Теперь его искусство действительно необходимо людям, народу — и это дает художнику высшее удовлетворение. Ведущей в

[1] Титул главы ламаистской церкви в Монголии в 1641—1924 годах. В период монгольского феодально-теократического государства (1911—1915) и автономии Внешней Монголии (1915—1919) Богдо-гэгэн был ее теократическим правителем.

фильме становится тема взаимоотношений творческой личности и народных масс, тема злободневная, общественно важная. И то, что молодой режиссер взялся исследовать этот еще не отраженный на нашем экране аспект действительности, делает ему честь. Обобщения, на которые выходит автор «Пяти цветов радуги», выводят его работу за рамки биографической ленты: фильм рассказывает о формировании новой, народной интеллигенции в стране, переживающей переломный момент в своей истории.

Другой пример — картина Б. Сумхуу «Начало большого пути», на качественно новой основе возрождающая жанр народной легенды, сказания применительно к историко-революционной теме. Напомню, что первенец нашей кинематографии «Сын Монголии», поставленный в 1936 году И. Траубергом, тоже развивал историко-революционную тему в жанре народного сказания. Однако впоследствии это направление в монгольском кино претерпело существенные изменения, как мне кажется, особенно отчетливо обозначившиеся в фильме «Легенда об оазисе» (1975), работая над которым, мы с режиссером Ж. Бунтаром старались найти синтез исторических реалий и мироощущения современного человека. «Легенда об оазисе» была широко показана на экранах многих стран мира и на международных кинофестивалях. Успех исторических фильмов, в которых присутствуют мотивы народных сказаний, обусловил более смелое обращение монгольских режиссеров к фольклору, к далекому прошлому нашей страны; плодотворность поисков, идущих в этом направлении, ярко демонстрирует недавняя картина П. Цогзола «Сказка о добром молодце», поставленная по мотивам монгольской народной сказки о молодом мужественном богатыре Бушху. Понятно, что все это оказало определенное влияние и на режиссера Б. Сумхуу при работе над картиной «Начало большого пути».

Центральный персонаж фильма арат Хухо несет в себе черты наших былинных героев, выступая защитником справедливости, решительным и смелым противником угнетателей народа. И первая часть картины разворачивается в стиле народного предания, легенды. Если бы авторы ленты и дальше пошли по этому пути, они, возможно, создали бы произведение, очень похожее, скажем, на упоминавшуюся выше «Сказку о добром молодце». Однако за плечами у Б. Сумхуу был опыт постановок в самых различных жанрах. Прежде всего — в жанре психологической драмы:



«Далекие синие горы», режиссер Г. Жигжидсурен. В центре Н. Ватцэцэг в роли журналистки Солонго и Т. Эрдэнэ в роли лейтенанта Цэнда.

одним из высших достижений монгольского кино по праву считается его фильм «Жена» (1975), относящийся именно к этому жанру. Вслед за былинным зачином «Начала большого пути» в картине появляются серьезные психологические, социальные мотивировки, в действие включаются персонажи, встречи с которыми побуждают Хухо, бунтаря-одиночку, задуматься о подлинных причинах несправедливости, о смысле жизни, о необходимости коллективной борьбы за народное счастье. И он находит свое место в этой борьбе, став в ряды бойцов Народной Армии, участвуя в освобождении родины.

●

Примечательной чертой развития монгольского кино в последние годы является наметившаяся дифференциация интересов и творческих устремлений наших режиссеров. Так, к примеру, режиссер Х. Дамдин последовательно разрабатывает молодежную тематику, Н. Нямдаваа — детскую тему, открывая зрителю мир ребенка, маленького человека, познающего окружающую действительность. Новая работа этого режиссера «Пастушонок Найдан» является экранизацией повести известного монгольского писателя Д. Цэвэгмида. Н. Нямдаваа создал тонкое, лиричное, волнующее киноповествование о трудной судьбе мальчика-пастушонка в дореволюционной Монголии, рассказал о подневольном положении аратов, которым революция принесла не только освобождение, но и право на светлую жизнь, на труд для себя, для своей страны.

Другой особенностью кинопроцесса в Монголии надо считать заметное расширение жанрового и стилевого диапазона, захватывающее не только историко-революционную тематику, что отмечалось выше, но и военно-патриотическую, и современную темы. К примеру, «Хатанбатор», как уже подчеркивалось, рассказывает о реальной исторической личности, чья биография тесно связана с переломными моментами в жизни нашей страны. Однако «Хатанбатор» — это не только биографический фильм, но еще и свободная экранизация, поскольку в основе сценария картины лежит роман нашей известной писательницы и общественного деятеля С. Удвал, и одновременно — историческая хроника.

В жанре исторической хроники создана и картина «Через Гоби и Хинган», наша новая постановка, осуществленная в содружестве с советскими кинематографистами. В работе над фильмом приняли участие известный советский кинодраматург В. Трунин, режиссеры В. Ор-

«Слушайте, на той стороне», режиссеры Б. Ермолаев и Б. Сумхуу. В центре Ч. Нергуй в роли Чойбалсана и М. Ульянов в роли комкора Жукова.

«Размышление о прошлом», режиссер Х. Дамдин. П. Цэрэнпагмаа в роли Цэвэлмы

дынский и Б. Сумхуу, писатель, поэт и общественный деятель нашей страны Л. Тудэв. Перед авторами этой двухсерийной ленты стояла сложная и ответственная задача — рассказать о завершающем этапе второй мировой войны, о разгроме Советской Армией и Вооруженными Силами МНР Квантунской группировки японских милитаристов в августе 45-го. Дополнительная сложность была связана с тем, что наряду с вымышленными персонажами в картине действуют реальные исторические личности. Здесь очень пригодился богатый опыт, накопленный советским киноискусством, в частности, при создании таких фильмов, как «Освобождение» и «Солдаты свободы», без которых появление картин «Через Гоби и Хинган» и «Хатанбатор» вряд ли было бы возможным.

В монгольских фильмах, созданных на историческом материале, в частности, в картинах, сюжетно связанных с известными событиями 1939 года в районе реки Халхин-Гол, в последнее время наблюдается тенденция к раскрытию не столько событийной стороны действительности, сколько к исследованию внутреннего мира героев, к постижению философского и нравственного смысла происшедшего. Отчетливо заметно это в таких лентах, как «Большая мать» Р. Доржпалама, «Рассказы о войне» Н. Нямдаваа. В том же ряду стоит, думается, и мой фильм «Далекие синие горы», законченный два года назад. События на Халхин-Голе рассматриваются в этой картине как часть общеисторического процесса, но они же непосредственно связаны с духовным формированием личности. Одной из задач, которые мы стремились решить, работая над фильмом «Далекие синие горы», было установление взаимосвязи прошлого с настоящим через внутренний мир героя, точнее, многих героев. Ведь конкретного главного персонажа в картине нет, все действующие лица как бы взаимодополняют и оттеняют друг друга, а вместе их образы складываются в коллективный портрет поколения нашей молодежи, воспитанной на боевых традициях прошлого. Отсюда — естественное включение в фильм эпизодов, рассказывающих о героических буднях воинов, сражавшихся на Халхин-Голе. В этом отношении картина перекликается с известным советско-монгольским фильмом «Слушайте, на той стороне!».

Стремление к постижению духовного мира личности отчетливо проявляется в работах

Х. Дамдина. За короткий срок Дамдин выдвинулся в число ведущих наших кинематографистов как создатель значительных и самобытных картин; вспомните хотя бы два его последних фильма — «Запах земли», известный советским зрителям по недавней юбилейной Неделе монгольского кино в СССР, и «Размышление о прошлом».

О последней ленте хочется сказать несколько подробнее. В центре повествования — образ молодой женщины, которую зовут Цэвэлма. Первое замужество Цэвэлмы было неудачным, и она, убедившись, что они с мужем — слишком разные люди, уходит от него. Однако и в новом браке Цэвэлма не чувствует себя по-настоящему счастливой, особенно мучительно она переживает разлуку с сыном Уганху, который остался жить у отца, хотя по-прежнему относится к матери с нежностью и любовью. В день своего рождения Цэвэлма узнает, что с Уганху случилось несчастье — он попал под машину, когда шел покупать подарок матери. Все, что происходит в картине дальше, — это мучительные воспоминания героини; возвращаясь мысленно к эпизодам из своего прошлого, она пытается разобраться в собственных чувствах, уяснить причины происшедшей жизненной драмы, в которой есть и доля ее вины. Авторы ленты воздерживаются от категорических суждений и не собираются выносить своим героям окончательный приговор. Они приглашают зрителя к соразмышлению по поводу сложной и неоднозначной жизненной ситуации, к самостоятельным оценкам, они остро ставят вопрос о моральной ответственности каждого за собственную судьбу и судьбы близких нам людей.

Проблема ответственности человека не только за себя, но и за свой коллектив, и шире — за общество в целом, является одной из центральных в творчестве монгольских кинематографистов. В фильмах последних лет эта проблема рассматривается в самых различных аспектах — применительно к жизни и деятельности представителей современного рабочего класса, трудящихся госхозов, коллективов научной и творческой интеллигенции. В качестве показательных примеров здесь нужно упомянуть такие ленты, как «Свет нового города» и «Среди гобийских миражей» Р. Доржпалама, «Цена человека» Д. Жигжида, «Запах земли» Х. Дамдина. Сюда же можно отнести и мою картину «Жизнь человеческая», название которой нередко, и не без оснований, переводят как «Ответственность», а также работу нашего дебютанта Ж. Сэлэнгэсурэна «Обходной лист» — сюжет ее навеян известным советским фильмом «Премия».

По установившейся традиции, в монгольской кинематографии нет строгого разделения на мастеров игрового и документального кино. Например, режиссер Д. Жигжид недавно завершил полнометражный документальный фильм «На страже завоеваний социализма», посвященный Монгольской Народной Армии. Предыдущей работой этого режиссера была лирическая комедия «Большая семья», которая, по данным проката, является одной из самых популярных на сегодня монгольских картин. В документалистике работали и работают практически все режиссеры монгольского игрового кино. Б. Сумхуу в перерыве между фильмами «Начало большого пути» и «Через Гоби и Хинган» снял документальную ленту «Сын народа». Эта яркая, основанная преимущественно на архивных, хроникальных материалах картина рассказывает о жизни и деятельности Генерального секретаря ЦК МНРП, Председателя Президиума Великого народного хурала Юмжагийна Цеденбала.

Жанрово-тематический спектр монгольского документального кино столь же широк и разнообразен, как и игрового. Однако среди множества тем выделяется одна — связанная с охраной и защитой окружающей среды. Природа Монголии необычайно красива, красочна и богата. Но, как и во всем мире, проблема ее сохранения остро стоит и у нас. Наши фильмы о природе призывают к бережному обращению к ней и одновременно знакомят зрителей многих зарубежных стран со своеобразным животным и растительным миром Монголии. Особенно плодотворно работает в этом направлении режиссер О. Уртнасан, создавший своего рода киноэнциклопедию природы нашей страны. В последнее время им сняты такие ин-

тересные ленты, как «Заповедник необъятной Гоби», «Антилопа-джейран», «Мой слоненок» и другие.

Подводя в юбилейном году итоги развития нашей кинематографии, взыскательно оценивая сделанное, мы намечаем перспективы дальнейшего развития монгольского киноискусства — с полным сознанием серьезности и масштаба стоящих перед нами задач, с чувством уверенности в том, что они будут успешно решены.

Несколько лет назад была введена в строй вторая очередь киностудии «Монголкино», что дает нам возможность довести выпуск полнометражных игровых фильмов до 10 названий в год. В настоящее время годовая продукция студии составляет 6—7 таких картин, однако техническая оснащенность монгольского кинематографа и наличие необходимых творческих кадров позволяют считать намеченный рубеж вполне реальным.

Думаем мы и о том, как наладить подготовку кинематографических кадров в самой Монголии. Частично эта задача может быть решена непосредственно на студии: здесь есть возможность готовить ассистентов, специалистов по звуковому оформлению фильма, экономистов, работников некоторых других профессий, здесь же могут пройти проверку и приобрести некоторые начальные навыки работы в кинопроизводстве молодые люди, которых мы в дальнейшем будем посылать на учебу во ВГИК или в другие кинематографические вузы социалистических стран.

В нашем Государственном педагогическом институте уже не первый год действует факультет, на котором обучаются будущие актеры театра и кино; там преподают многие ведущие монгольские кинорежиссеры. Выпускники факультета обычно начинают работать в театре, однако мы стараемся предоставить им возможность попробовать свои силы и на съемочной площадке. В том случае, если дебют оказывается успешным, актеру гарантировано место на «Монголкино». Например, мой ученик Ц. Тумурбатор, еще будучи студентом, исполнил одну из центральных ролей в фильме «Жизнь человеческая». С тех пор прошло четыре года, и за это время Тумурбатор сыграл в кино еще несколько ролей, сыграл ярко, удачно, запомнившись и зрителям, и режиссерам. И не случайно в картине «Через Гоби и Хинган» ему была поручена ответственная и сложная задача — воссоздать на экране образ товарища Ю. Цеденбала, который в те памят-

«Через Гоби и Хинган», режиссеры В. Ордынский и Б. Сумхуу. Ц. Тумурбатор в роли товарища Ю. Цеденбала. А Бекмурзов в роли генерала Плиева

ные августовские дни 1945 года был одним из участников разработки и проведения операции по разгрому Квантунской армии.

Нас радует, что в Монголии уже появляются свои актерские династии. Так, в фильме Ю. Тарича «Цогт-тайж» в свое время главные роли исполнили актеры Ц. Цэгмэд и Л. Цогзолмаа. Сегодня же сын Цэгмэда, Тумурбатор, которого я только что упоминал, — один из наших наиболее перспективных актеров театра и кино, а дочь Цогзолмаа, Н. Сувтаа, — популярная актриса, пользующаяся большой любовью зрителей.

И все же вопрос о подготовке актерских кадров для кинематографа еще нельзя считать окончательно решенным. На наш взгляд, целесообразно организовать при студии специальные актерские курсы, продумать возможность создания театра, подобного Театру-студии киноактера в Москве.

Более сложной представляется нам сценарная проблема, хотя и в этом деле у нас на сегодняшний день есть определенные успехи.

Взаимодействие литературы и кинематографа имеет в нашей стране довольно давнюю традицию, ведущую свою историю с первых фильмов «Монголкино». Так, в создании монгольского кинематографа активно участвовал талантливый писатель-самородок Т. Нацагдорж, по его сценарию снимались наши первые агитфильмы — «Путь Норжмы», «Случай на границе», он же является постановщиком картины «Стая волков» (1939), участвовал в работе над известным советско-монгольским фильмом «Его зовут Сухэ-Батор» (1942). В последующие годы связи монгольского кино с литературой значительно окрепли, особенно с появлением в стране жанра исторического романа. Обращаясь к классическим произведениям монгольской литературы, наши кинематографисты создали ряд талантливых картин; одно из вершинных достижений монгольского киноискусства — трилогия Р. Доржпалама «Прозрачный Тамир», поставленная по одноименному роману Ч. Лодойдамбы. В кино успешно работали такие известные писатели, как Л. Ванган, С. Удвал, Ч. Чимид.

Правда, в последние годы фильмов, снятых по классическим произведениям монгольской литературы, появляется меньше. Чаще на экране воссоздаются оригинальные сценарии. Многие из них написаны талантливо, живо, однако им зачастую недостает глубоко разработанных характеров. Анализ фильмов последних лет показывает, что успех чаще выпадает на долю тех кинопроизведений, в создании которых принимали участие одаренные литераторы — Л. Тудэв, С. Дашдооров, Д. Мягмар и другие.

Вот почему, составляя перспективный план нашей киностудии на 1981—1985 годы, мы особое внимание уделили работе с литературной классикой, предложив писателям и драматургам переработать наиболее интересные, на наш взгляд, произведения для экрана. В ближайшие годы на «Монголкино» предполагается экранизировать книгу З. Баттулги «Любовь», повесть Ч. Лодойдамбы «Наши школьники», пьесу Д. Намдага «В котловине Хирана», повесть Л. Тудэва «Пять лепестков подснежника». Мы рассчитываем, что сотрудничество литераторов и кинематографистов даст хорошие плоды.

●

Несколько лет назад мне попали в руки выкладки известного американского социолога Д. Ростоу, утверждающего, что для успешного экономического и социального развития любое государство должно обладать неким минимумом населения. По мнению Ростоу, историческая перспектива есть у страны с населением в 3—4 миллиона человек, не меньше. Позднее, выступая на конференции ЮНЕСКО, этот исследователь назвал другую цифру — 10 миллионов. Но как же быть тогда с реальным историческим опытом Монголии?

Богатая природными ресурсами Монголия с ее огромной территорией, превышающей территории Англии, ФРГ, Франции, Италии, Австрии и Бельгии, взятые вместе, имеет население 1,6 миллиона человек. При таком соотношении площади страны и ее населения, если поверить Ростоу, эффективное использование природных богатств, социально-экономический прогресс государства невозможны... Впрочем, еще не так давно кое-кому казалось, что в Монголии «теоретически невозможно» и развитие средств

массовой коммуникации и культуры вообще — из-за отсутствия сложившихся национальных традиций в области литературного творчества, театрального искусства, музыки и т. д. И тем не менее киноискусство Монгольской Народной Республики состоялось. Это такой же объективный факт, как и высокий уровень, достигнутый нашей промышленностью, сельским хозяйством, наукой и культурой.

Наши успехи стали возможны потому, что народ нашей страны, вступив на путь социализма, во всех начинаниях опирался на помощь и поддержку братского советского народа. Там, где народ чувствует себя хозяином своей страны, никакие «теоретические» выкладки буржуазных социологов не найдут подтверждения!

Залог нашего дальнейшего прогресса — в нерушимой дружбе с Советским Союзом и другими социалистическими странами, единым строем выступающими в борьбе за мир, демократию и социализм. В этом заключена огромная сила и жизненность нашей политики. Из этого же плодотворного источника питается и кинематограф нашей страны — зеркало общественно-политической и духовной жизни первого социалистического государства Азии.

Выступая на XVIII съезде МНРП, Генеральный секретарь ЦК партии, Председатель Президиума Великого народного хурала товарищ Ю. Цеденбал дал высокую оценку деятельности работников культуры нашей страны. Свой вклад в развитие культуры Монголии внесли и мы, кинематографисты. Высокая оценка труда творческой интеллигенции, прозвучавшая на высшем форуме коммунистов Монголии, ко многому обязывает. Деятели монгольской кинематографии, работники студии «Монголкино», полны решимости и впредь глубоко разрабатывать на экране наиболее актуальные проблемы современности, заботиться о совершенствовании выразительных средств кино, способствуя своим трудом дальнейшему росту активности и популярности самого массового и важнейшего из искусств.

Улан-Батор

Ирина Млечина

Мария Браун, Криста Клагес и другие

Заметки о неделе фильмов ФРГ

...Под грохот разрывающихся снарядов и оглушительной аккомпанемент сирены дрожащий от страха чиновник, распластавшись на искореженном асфальте, подписывает акт о заключении брака между Германом и Марией Браун. Новобрачные мечутся среди обломков разрушающихся зданий. Словно гигантская стая белых птиц, носятся по ветру тонкие листки бумаги, еще только что бывшие документами, «актами гражданского состояния». Крушение гитлеровского «тысячелетнего рейха», бомбежки, руины — чудовищные кулисы этого странного бракосочетания. Сцена пугающе-гротескная: светлое платье невесты среди копоти, грязи, дыма столь же абсурдно, как и сама попытка «оформить» брак в момент катастрофы, действовать в соответствии с правовыми нормами общества, разваливающегося на глазах. Этим первым кадрам символически предшествует занимающая весь экран физиономия «бесноватого ефрейтора». Таков зачин фильма Райнера Вернера Фассбиндера «Замужество Марии Браун», которым открывалась последняя Неделя фильмов ФРГ в Советском Союзе.

Очень непродолжительное «супружеское счастье» выпадает на долю Марии, меньше суток длится ее замужество. Типичная судьба военных лет... Немногим больше — три дня — длится брак другой молодой немки, сверстницы Марии, Лени Пфайфер из романа Генриха Белля «Групповой портрет с дамой». Через три дня после начала семейной жизни Лени получает извещение о гибели мужа, унтер-офицера германского вермахта, «за фюрера и фатерланд». Муж Марии, героини картины Фасс-

биндера, пропадает без вести. Так война с самого начала жестоко вмешивается в ее жизнь.

Вступительная часть фильма предельно лаконична. Страх и отчаяние в потерпевшей крах нацистской империи переданы в первых эпизодах впечатляюще, но сдержанно. Эти кадры во многом определят интонацию фильма, дальнейшее развитие действия — как бы ни менялись его внешние краски. Перед нами убедительная картина бедствия, ставшего прямым результатом политики фашизма, развязанной им войны... Несколько с трудом добытых картофелин воспринимаются как настоящее богатство; старые вещи выменяваются в подворотнях на съестное; оживились и вовсю орудуют спекулянты (характерную эпизодическую фигуру одного из таких первых «нуворишей» создает сам Фассбиндер). Плохо одетые одинокие женщины на вокзале ждут эшелонов, жадно всматриваясь в угрюмые заросшие лица возвращающихся с войны мужчин — недавних надменных завоевателей, отправившихся покорять мир. Многим из этих истосковавшихся женщин уже не увидеть своих мужей — те навсегда остались в чужой земле. Мария тоже каждый день дежурит на вокзале: вдруг Герман все же вернется? На ее спине плакат с фотографией мужа в военной форме: быть может, найдется кто-то, знающий о его судьбе...

В 1979 году автору этих строк довелось наблюдать реакцию западногерманских зрителей на два соперничающих «киношлягера» сезона: «Замужество Марии Браун» и «Жестяной барабан» Фолькера Шлендорфа. Причиной несомненного интереса, заставлявшего публику раскупать билеты на эти картины, были не только громкие имена режиссеров, не только вошедшие в моду ностальгические мотивы. Каждый из фильмов по-своему затрагивал некий очень важный национальный нерв, касался острейших проблем немецкой истории, прочно сопряженных с днем сегодняшним.

Фассбиндер начинает свое повествование как бы в той самой точке сравнительно недавнего прошлого, где Шлендорф его обрывает. Автор «Жестяного барабана» положил в основу фильма первую половину одноименного романа Гюнтера Грасса, в котором безжалостное сатирическое разоблачение нацизма и его питательной среды — узкого, бездуховного мирка немецкого обывателя — воплощается в истории весьма необычного героя, карлика Оскара. Оскар «отказывается» расти и остается «навсегда трехлетним», чтобы не внедряться в ненавистный ему мир взрослых и сохранить за собой возможность наблюдать этот мир со стороны, точнее — снизу. Несколько десятилетий немецкой истории нашего столетия проходят перед читателем и зрителем в диковинной, но беспощадной трактовке героя как чудовищно абсурдное театральное представление. «Взгляд снизу», демонстрируемый Оскаром, позволяет представить не только «свинцовые мерзости» обывательского существования, не только подмечаемые «вечным ребенком» неаппетитные детали взрослого быта, но и некие важные стороны жизни общественной, социальной, политической. Разглядеть и зафиксировать сам ход немецкой истории, увидеть зарождающийся фашизм, наблюдать его недолгое торжество, потом бесславное крушение...

В литературе и историографии ФРГ укоренилось понятие «нулевой час»: крах нацистской империи поставил немцев перед необходимостью возводить основы собственной экзистенции на развалинах рейха. Западногерманская литература с самого начала делала акцент именно на этом «нулевом» моменте, желая показать, что человеку было не на что опереться; все духовные и нравственные связи были разрушены, прошлое скомпрометировано. Кругом как бы зияла пустота небытия, все было обращено в прах. Человека окружали не только развалины городов, но и руины нравственных представлений. Подлинного и глубокого расчета с прошлым, который позволил бы выявить и построить новую систему нравственных ценностей и духовных координат, связанных с гуманистической и демократической антифашистской культурой прошлого, в Федеративной Республике так и не произошло; место духовного обновления, кардинального разрыва с нацистской идеологией заняло восстановление и приумножение экономического потенциала, прагматический интерес к ценностям сугубо материального свойства. Мария Браун и ее ок-

ружение встраиваются в лихорадочный темп начинающейся «эры потребления». Картины первых послевоенных лет с их убыстренным пульсом заставляют вспомнить — построенный почти как сценарий — роман западногерманского писателя Вольфганга Кёппена «Голуби в траве», где также передается атмосфера лихорадочной деловитости, начинающегося коммерческого оживления на фоне быстро вытесняемого из человеческого сознания прошлого.

Под занавес, когда оборвется жизнь Марии, когда обнаружится вся тщета и бессмысленность этой гонки за благополучием, на экране возникнет, среди фотографий нескольких других западногерманских канцлеров, портрет Людвига Эрхарда, считающегося одним из «отцов экономического чуда». Изображение «фюрера», главного автора национальной катастрофы, открывало фильм; фотографии послевоенных канцлеров, в том числе Аденауэра, автора «реставрации», его завершают. Этот строгий документальный прием выразительно связывает прошлое и настоящее, как бы подтверждая мысль о несостоявшемся расчете с прошлым, о глубокой экзистенциальной зависимости «маленького» человека от тех сил, которые и определяют состояние общества в разные периоды истории.

«Замужество Марии Браун», режиссер Райнер Вернер Фассбиндер

Красивая, умная и деловая Мария Браун обладает всеми задатками, чтобы сделать полноценную буржуазную карьеру. Ее «путь наверх» прослежен на экране с холодноватой, отчуждающей сдержанностью. Героиня — сама как бы часть «экономического чуда», его воплощение. Она вписывается в панораму озабоченного материальным благополучием общества вполне органично; необходимость оплодотворить своей недюжинной энергией это спешащее к достатку и комфорту общество не вызывает у нее ни сомнений, ни протеста. Кстати, этим она отличается от большинства известных героев литературы и кинематографа ФРГ, от людей, оказывающих хотя бы пассивное сопротивление чуждым и враждебным им нормам и требованиям.

Мария Браун у нас на глазах вырывается из послевоенной нищеты, она много работает и много зарабатывает, а жизнь откладывает «на потом». Не случайно мать, впервые переступив порог построенного дочерью дома, бросает ей упрек, что она, Мария, и не живет вовсе. Это действительно какой-то суррогат жизни, хотя внешне существование героини разнообразно и богато острыми коллизиями, драматическими поворотами: пропавший без вести Герман; роман с чернокожим американцем из оккупационных войск; неожиданное возвращение мужа, застающего ее с любовником; убийство последнего; суд, в ходе которого Герман берет вину на себя и попадает в тюрьму; встреча с промышленником Освальдом, который помогает ей делать карьеру...

Однако «восхождение» героини, ее путь к достатку, положению, к собственному «бунгало» и независимости — все это оказывается как бы жизнью «взаймы», жизнью неподлинной, мнимой, призрачной. Мария делает карьеру, но не реализуется как личность. И здесь

фильм подводит нас к одному из глубочайших конфликтов: карьера в условиях враждебной человеку системы оказывается не тождественной внутреннему росту, душевному комфорту, не означает творческого самоосуществления личности.

Перед нами современный вариант романа, точнее — кинороманa карьеры. Конформизм, прагматическое приспособленчество как форма существования человека в буржуазном обществе — вот один из важных аспектов этой темы, включенный в идейную и сюжетную ткань ленты. Человек приспосабливается к «среде обитания», неутомимо работает локтями, раздвигая других, и все это — ценой утери собственной индивидуальности. Внедренный в общественный механизм, он становится стандартным элементом системы, утрачивая свою духовную субстанцию. Результатом оказывается полнейшее самоотчуждение, утрата надежд и желаний, редуцирование чувств, нравственное и духовное небытие.

Кинематограф ФРГ последних лет знает героинь совсем иного типа; одна из них — Катарина Блюм из фильма Фолькера Шлендорфа «Поруганная честь Катарины Блюм». Эта молодая женщина отказывается от погони за материальным благополучием, не желает делать его центром собственных устремлений. Там, где усилия сулят выгоду, она вовсе не намерена проявлять активность, что воспринимается окружающими как «чудачество», «асоциальность». Для самой же Катарины это — последнее прибежище человечности и естественных чувств. Фигура человека «не от мира сего», живущего в явном разладе с «обществом потребления», получила широкое распространение в литературе и кинематографе ФРГ. Не ощущая себя духовно связанным с этим обществом, герой не желает ему служить. Более того, все внутренние ресурсы личности как бы мобилизуются на сопротивление общественному механизму, на «великий отказ». Заметим уже здесь, что в определенном смысле становится на этот путь и героиня фильма Маргарете фон Тротта «Второе пробуждение Кристы Клагес» — в ней можно обнаружить черты, в чем-то близкие Катарине Блюм.

Для Марии Браун понятие жизненного успеха сопряжено с «внешним ростом», с продвижением по иерархической лестнице внутри системы капиталистического предпринимательства. Однако удавшаяся деловая карьера совершенно не идентична полноценному развертыванию личности. Напротив, личность ссыхается, начинается своего рода некроз душевных клеток. Зрителю это становится ясно еще до того, как беда посетит большой необжитый новый дом Марии, куда только что вернулся после долгих странствий ее разбогатевший муж. В этом доме есть все — долгожданный бытовой комфорт, оставленное Освальдом наследство, заработанные деньги, двое молодых еще людей. Только нет и уже не может быть счастья, тепла, радости, просто жизни. Герои утратили себя в бесконечной гонке, и вместе с роскошной кухней, где происходит случайный взрыв газа, взлетают на воздух все чаяния и надежды их «отложенной на потом» жизни.

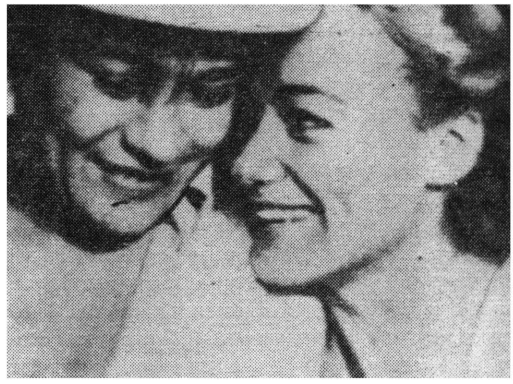
Мария Браун чиркает спичкой в наполненной газом кухне — оплошность, не более того. Но неужели режиссер поведал нам историю этой во многих отношениях незаурядной молодой женщины, чтобы напомнить, как важно соблюдать правила пожарной безопасности? Нет, он рассказывает нам историю крушения, в которой случайный взрыв оказывается лишь формой предрешенной развязки. В сущности, это жизнь несостоявшаяся, несмотря на успех в сфере бизнеса, жизнь, разладившаяся в своей основе. Под назойливо-оптимистический аккомпанемент репортажа о футбольном матче, доносящегося из радиоприемника, превращается в руины с таким трудом выстроенное благополучие — будущего нет...

Героиня фильма гибнет, ибо с самого начала в ее «жизненный проект» вкралась чудовищная ошибка, в основе которой факторы исторические — война, национальная катастрофа, к которой привел Германию фашизм. Война «догоняет» Марию спустя много лет, когда всем вокруг кажется, что она безвозвратно ушла в прошлое. Это она опалила раннюю молодость героев своим смертельным дыханием, нанеся им душевный урон, от которого им не оправиться до конца дней.

Здесь хочется провести еще одну, быть может, несколько неожиданную параллель — с героиней советского фильма «Москва слезам не верит». Авторов обеих лент занимает вопрос о том, как человек распорядился своей жизнью, удается ли ему осуществить свой «жизненный проект». При этом сама проблема женской эмансипации наполняется принципиально различным смыслом.

Женские судьбы сегодня, судя по всему, вообще больше занимают художников разных стран, чем судьбы «сильного пола». Здесь не место исследовать причины такого поворота искусства, такого интенсивного интереса к жизни женщин нашего времени. Очевидно лишь, что на Западе он коренится и в тех общественных сдвигах, которые мы наблюдали в последние десятилетия и которые связаны с политизацией общественной жизни, выходом женщин на арену социальной борьбы. В определенном смысле многие западные художники ныне связывают надежды на более справедливое, человечное, «обитаемое» будущее именно с женским началом — своеобразная перефункционализация гетевского «вечно женственного», которому в жестких условиях современного мира все чаще выпадает социальная роль, требующая скорее мужских качеств.

Мария Браун, кстати, и берет на себя такую роль — в прежнем «романе карьеры» героем всегда был мужчина. Историю героини фильма «Москва слезам не верит» тоже можно охарактеризовать как вариант «истории карьеры». Вспомним, что она начинается в трудных послевоенных условиях и складывается отнюдь не безоблачно. Героине приходится пройти через разочарования, боль личных утрат, обиду, горечь одиночества, найти в себе силы преодолеть трудности, вырастить дочь, учиться, стать руководителем предприятия. Итак, две женщины с неудавшейся вначале личной судьбой делают «карьеру». На этом сходство заканчивается и начинаются различия, обусловленные принципиальным несходством миров, в которых эти женщины формируются. Само понятие состоявшейся или несостоявшейся судьбы, успеха, счастья наполнено разным содержанием. То самое «качество жизни», о котором так много говорят сегодня на Западе, означает в условиях социализма прежде всего возможность полного развертывания духовного и творческого потенциала, заложенного в личности. Чтобы ощущать себя счастливым, человеку нужна реализация своих надежд, стремлений, таланта, возможность разумно, на благо людей, употребить свои творческие силы. Именно это и рождает у героини фильма Владимира Меньшова чувство собственной общественной полноценности, значимости, полезности. Встреча с большим миром, вступление в жизнь, карьера означают для нее еще и обретение самой себя. Для героини фильма Фассбиндера, как и для множества других персонажей западного кинематографа и литературы, такое вступление означает утерю «идентичности» — вспомним известные фильмы Антониони или Феллини, романы Фриша или Вальзера.



«Второе пробуждение Кристы Клагес», режиссер Маргарете фон Тротта

Поднимаясь по социальной лестнице, Мария Браун на каждой следующей ступеньке утрачивает частицу собственного «я» — наверх взбирается человек, переставший быть самим собой. Героиня показана в процессе утраты надежд и иллюзий, сопровождающем, по сути, разрушение личности. Героиня советского фильма тоже в определенном смысле расстается с иллюзиями, познавая реальные трудности реальной жизни. Однако, преодолевая разрыв между идеалом и действительностью, она не

утрачивает себя, а обретает зрелость, поднимается на новый уровень гражданского и личностного развития. При этом в ней, в отличие от героини западногерманского фильма, мобилизуется, стимулируется не негативная энергия, направленная на то, чтобы обставить конкурентов, а свойства позитивно-созидательные, начала творческие, не разрушающие, а укрепляющие духовную структуру личности. Речь идет, таким образом, не о закреплении индивидуалистических, эгоцентрических черт, какое всегда воспроизводил «роман карьеры», а о преодолении индивидуализма. Герои советского кинематографа, как и литературы, не знают свойственной героям буржуазного искусства антиномии между стремлением сохранить в себе человеческое и необходимостью продвигаться по социальной лестнице.

История Марии Браун могла бы превратиться и в сентиментальную сказочку голливудского образца: очаровательная неимущая блондинка делает карьеру, поднимается в верхние этажи общества благодаря богатому покровителю. Элемент китча здесь действительно есть: благородный, снисходительный, безмерно добрый и смертельно больной богач-любовник обеспечивает бедной девушке положение в обществе и оставляет ей наследство. Но элемент бульварной слащавости снимается благодаря дистанции по отношению к изображаемому, той остраненности, которая ощущается во взгляде автора. Сквозь каждую деталь просачивается какая-то замороженная горечь, и сама актриса (Ханна Шигулла) тоже смотрит на свою героиню как бы со стороны.

Вот, например, предфинальная сцена, когда в дом Марии приходят сообщить об оставленном ей наследстве. Клише обязывало героиню к благоговейно-потрясенному вниманию, двум хрустальным слезинкам, падающим ненароком из умиленных голубых глаз. В фильме Мария Браун резко выходит из комнаты — у нее болит голова. В ванной на руку ей долго бежит тонкая струйка воды; в это время ее только что вернувшийся муж в нелепой шляпе и с голыми ногами сидит, согнувшись, на кровати. Сцена начисто лишена торжественности, умильной облегченности хэппи энда; с происходящего снят сентиментально-буколический флер. В этом доме все несчастны — и Мария, стоящая у раковины, и Герман, уныло скорчившийся на постели. И вообще все в этом фильме несчастны — брат Марии, который, вернувшись с войны, никак не встроится в жизнь, его жена Бетси, школьная подруга Марии... Все томятся, всем невесело и горько, хотя от сцены к сцене они одеты все лучше, комнаты их убраны богаче, стол ломится от яств...

Героиня фильма Маргарете фон Тротта «Второе пробуждение Кристы Клагес» демонстрирует принципиально иную модель поведения, нежели Мария Браун, хотя в определенном смысле перед нами тоже история крушения личности. Но если Мария терпит крушение, слишком рьяно внедряясь в систему, то ее соотечественница Криста Клагес пытается системе противостоять, вступить с ней в поединок, правда, доморощенными, негодными средствами.

Действие картины происходит в наши дни. Молодая энергичная женщина Криста Клагес — воспитательница в детском саду. Уже сам выбор профессии подчеркивает гуманность ее устремлений. Детский сад, где работает Криста, не совсем обычный: в нем осуществляется «антиавторитарное воспитание». Понятие это вошло в обиход в Федеративной Республике в самом конце 60-х годов, с подъемом молодежного движения протеста. Поначалу речь шла преимущественно об университетской и гимназической среде, питавшей это движение, о системе образования — наружу вылилось настойчивое желание молодых западных немцев порвать с дутыми авторитетами поколения «отцов», скомпрометировавшего себя нацистским прошлым. Соединившись с выступлениями против «чрезвычайных законов», студенческий бунт, первоначально направленный главным образом на коренное изменение системы образования, стал важной частью общедемократического движения в ФРГ на пороге 70-х годов.

Идея «антиавторитарного воспитания», при всех своих очень скоро обозначившихся издержках, была направлена против духовного оболванивания, против навязывания ложных

мыслительных штампов, рассчитанных на превращение человека в послушное орудие власти. Выступая с резкой критикой системы воспитания, основанной на авторитарных принципах, молодежь как бы демонстрировала свое нежелание превращаться в благополучных и благонамеренных прагматиков, первоклассных потребителей, делателей денег, безотказных и покорных избирателей.

Как известно, демократичные в основе своей идеи антибуржуазного протеста нередко находили выражение, оказывающееся в вопиющем противоречии с благородно-абстрактным замыслом. Стоит вспомнить в этой связи бесславный и трагический конец «основного ядра» анархистской группы Бадера — Майнхоф, погибшего в тюрьме. На счету группы были поджоги универмагов, ограбления банков, взрывы бомб, жертвами которых не раз оказывались случайные прохожие...

Фильм о Кристе Клагес жгуче актуален, он возник как своего рода реминисценция, как отклик на эти и им подобные события, наложившие столь заметный отпечаток на жизнь ФРГ последних полутора десятилетий. На пресс-конференции, состоявшейся в Москве перед открытием Недели, Маргарете фон Тротта сказала, что основой фильма стала «аутентичная», реальная история молодой женщины, работавшей в детском саду, воспитывавшей детей в духе «неповиновения авторитетам», то есть, по словам режиссера, «в духе человечности». Именно по этой причине детскому саду отказали в финансовой помощи. Отчаявшись найти средства, воспитательница вместе с двумя коллегами ограбила банк...

Криста Клагес (ее вдохновенно и убедительно играет Тина Энгель) — человек нравственно активный, она одержима стремлением воспитать доверенных ей детей честными и думающими гражданами. В образе героини, отмечает М. фон Тротта, переданы «спонтанная человечность, желание помочь людям». Движимая возвышенными помыслами, Криста пытается восстановить социальную справедливость с помощью пистолета, нацеленного на молоденькую служащую банка. Деньги перекочевывают в саквояж налетчиков. Но дальше все

«Прогулка на Троицу», режиссер Михаэль Гюнтер

идет совсем не по плану. Одного из сообщников героини, семнадцатилетнего паренька, вскоре арестовывают, и он «раскалывается». Криста вместе со своим другом Вернером скитается в поисках пристанища, затравленная, бесприютная. Знакомый пастор, через которого она рассчитывала переслать деньги в детский сад под видом церковной субсидии, ей отказывает. Подруга, давшая беглецам приют, боится мужа; к тому же, отправившись по поручению Кристы с деньгами в детский сад, она приносит всю сумму обратно: другие воспитательницы не желают брать краденые деньги. И вот уже хозяин дома выставляет немущих постояльцев. Вернер, попытавшийся угнать автомобиль, погибает от полицейской пули.

Острая социально-критическая направленность фильма очевидна: совершенный Кристой Клагес шаг — акт отчаянного сопротивления обществу, глухому к запросам человека. Ре-

жиссер прослеживает разрушительные последствия этого поступка, изначально продиктованного стремлением к гуманности. Героиня обречена на страдания, одиночество, полнейшую изоляцию. После гибели Вернера ей удается бежать в Португалию, там она работает в сельскохозяйственном кооперативе, но вскоре и это прибежище приходится покинуть. Криста Клагес возвращается в свой город, снимает комнату у какой-то старухи. Здесь ее одиночество становится невыносимым. Она лишена возможности видеть свою маленькую дочь, друзей, знакомых, вообще людей. Стремление делать добро обернулось против человека. Не выдержав мертвящего затворничества, Криста возвращается к людям. Некоторое время спустя ее арестовывают.

Но оказывается все же, что ее поступок не был целиком бессмысленным. Молодая девушка, клерк из ограбленного Кристой банка, не может забыть лица женщины, совершившей нападение, идет по ее следу, пытается вникнуть в побудительные мотивы ее отчаянного шага. Она посещает родных и друзей Кристы, все чаще заходит в детский сад, где та работала, все больше задумывается над жизнью этой женщины, как бы погружаясь в ее мир. В финале девушка на вопрос следователя, узнает ли она в Кристе Клагес грабительницу, отрицательно качает головой. И это не воспринимается как облегченный счастливый конец, снимающий все страдания героини. Состояние глубочайшего разлада с окружающим миром «отменить» невозможно.

Фильмы, подобные «Второму пробуждению Кристы Клагес», направлены против манипуляции общественным сознанием, против насаждаемых буржуазными идеологами взглядов, согласно которым капиталистическая система есть система оптимальная, наиболее соответствующая потребности человека в свободе. Иными словами, и здесь ставится вопрос о «качестве жизни», уже сам по себе разоблачающий консервативные ценностные концепции, заменяющие идеи равенства, свободы, социальной справедливости понятиями «порядка», «авторитарности», «стабильности» и т. д. Все, что вырывается за рамки этих охранительных концепций, воспринимается как вызов обществу, покушение на общественное благо.

В фильме М. фон Тротта речь идет о глубочайшем противоречии между подлинными нравственными ценностями и действительностью. Буржуазные философы и социологи сегодня не случайно констатируют все углубляющееся неверие в общественный прогресс в условиях частнособственнической системы, фиксируют отход человека от «основополагающих западных ценностей».

Затерянная, безмерно одинокая и глубоко несчастная молодая женщина в устрашающе пустой, неуютной комнате убедительно демонстрирует мироощущение человека, испытывающего на себе жестокую, подавляющую силу авторитарного общественного механизма. «Разрушение способности к коммуникации стало частью системы, в которой мы живем», — заметила как-то западногерманская писательница Эрика Рунге. История Кристы Клагес представляет собой наглядный пример такого насильственного разрыва человеческих связей. Если смотреть шире, то этот разрыв — вообще сквозная тема литературы и кинематографа ФРГ. Известный писатель Мартин Вальзер в романе «Болезнь Галлистля» говорит о недуге, охватившем современного человека, — «болезни капитализма», главным симптомом которой является утрата контактов с окружающими, полная изоляция, страх, одиночество. Собственно, процветающая Мария Браун страдает от этого недуга так же, как затравленная Криста Клагес, ведущая «партизанское существование» в обществе, провозгласившем своей величайшей добродетелью свободу личности. Героине фильма не просто холодно и неуютно в ее западногерманском «доме»; дело обстоит хуже — этого «дома», оказывается, вообще нет. Фильм убедительно передает кризисное, трагическое жизнеощущение человека. Своей холодноватой, остраненной стилистикой он подчеркивает чувство глубочайшей «неуютности» жизни, владеющее Кристой Клагес, равно как и многими ее соотечественниками...

Оттенки, вариации этого чувства возникают и в других западногерманских лентах, в целом не поднимающихся до уровня двух, рас-

«Стеклянная клетка», режиссер Ханс Г. Гайссендёрфер

смотренных выше. Вот, к примеру, «Прогулка на Троицу» Михаэля Гюнтера — фильм о стариках, «лишних людях», париях современного общества потребления с его культом силы, молодости и здоровья. Кинематограф ФРГ уже не раз обращался к этой теме, создав такие известные произведения, как «Лина Брааке» Б. Зинкеля. «Прогулка на Троицу» вряд ли «дотягивает» по степени социального и художественного обобщения до этого фильма. И все же, несмотря на общий комедийно-элегический настрой, в картине передана глубочайшая печаль стариковской жизни в современном капиталистическом обществе.

...Троицын день. Обитателей дома для престарелых собирают послушать проповедь. Но двое стариков, Маргарита и Генрих, супружеская пара, тайком устремляются к метро: они приглашены на обед к родственникам. Впрочем, зрителю сразу же становится ясно, что на самом-то деле их никто не ждет. Просто несколько месяцев назад молодая родственница, испытывая что-то вроде вины перед заброшенными и никому не нужными стариками, пригласила их пообедать в ее доме на Троицу. Старая Маргарита, которую удивительно достоверно играет Элизабет Бергнер, вновь и вновь видит перед собой картину этого пиршества: собрались три поколения семьи, стариков сажают на почетное место, зажжены свечи, все шутят, смеются, все им рады («Как мило, что вы пришли!»). Генрих весел, галантен и обаятелен. И вот появляется роскошное блюдо с телячьими сосисками, все с аппетитом едят. Это блюдо в воображении старой женщины вдруг обретает роль символа — в нем как бы сосредоточилась радость жизни, возможность вырваться из тисков однообразного и унылого приютского бытия. Картины обеда будут возникать в воображении персонажей снова и снова, меняясь в зависимости от ситуации, в которую попадают беглецы. Но неизменно эти видения будут проникнуты щемящей тоской по временам, когда нынешние глубокие старики были действительно желанны и интересны окружающим...

...С приключениями, чуть ли не ползком, Маргарита и Генрих выбираются из приюта. В метро они не знают, как купить билет, не представляют себе, в каком направлении ехать. Их долгое путешествие в никуда окрашено грустью и юмором. Чем дальше развивается действие, тем симпатичнее становятся старики, но показаны они без всякой умильности. Просто перед нами люди, которые не хотят мириться со своей унылой жизнью и ищут хоть немного настоящей радости. Они оказались оторванными от мира, который убежал куда-то вперед, оставив их позади с грузом воспоминаний, почти заменивших им жизнь. Двое их сыновей погибли на войне, дочь давно вышла замуж и уехала в Америку...

Не добравшись до цели, уставшие старики засыпают в пустой церкви и досматривают

сон — праздничный обед, на который они так и не попали. Потом двое полицейских отыскивают их, чтобы отвезти обратно в дом для престарелых. Они даже не огорчены: ведь они совершили прогулку в реальный мир, в котором когда-то жили, и — пусть во сне, в мечтах — ощутили радость общения с близкими.

Если Элизабет Бергнер создает образ старой женщины, всю жизнь служившей семье, детям, привыкшей безропотно сносить выходки капризного и неуравновешенного мужа, всегда сохраняя в себе запас душевного мужества и доброты, то Мартин Хельд играет старика вздорного, склеротического эгоцентрика, все время забывающего, куда они направляются, есть ли у него жена, дети, — и все же привлекательного. Он засматривается на молодых женщин, говорит о себе, что он «мужчина в расцвете лет». Наклонившись над колодцем, он видит лицо мальчика, который бросает в воду камушки и наблюдает за разбегающимися по воде кругами, слышит голос матери... И вдруг вместо детского лица он узнает свое сегодняшнее отражение — лицо старика, и ему становится страшно...

В фильме Б. Зинкеля «Лина Брааке» средствами сатирической комедии было изображено непосредственное столкновение старого человека с безжалостным и бесчеловечным бюрократическим механизмом. В «Прогулке на Троицу» временами слышатся нотки почти идиллические, и все же интонация его скорее скорбная. Только во сне, в воображении, в воспоминаниях старики чувствуют себя полноценными людьми. Реальность их нынешней жизни убога, они живут в духовном вакууме.

Режиссер Ганс В. Гайссендёрфер представил в программе недели две очень разные работы — фильм на современном материале «Стеклянная клетка» и экранизацию пьесы Ибсена «Дикая утка».

«Стеклянная клетка» — история человека, вернувшегося из заключения и пытающегося вновь начать нормальную жизнь. Архитектор Филип Браун, проведший в тюрьме пять долгих лет, был осужден несправедливо: предприниматель Ласки, спекулянт и мошенник, взвалил на него вину за несчастный случай в здании школы, построенной Брауном. Вернувшись в семью, герой мучительно пытается преодолеть ужас прошлого, разбить «стеклянную стену», отделяющую его от остального мира. Но это ему не удается. Он замечает перемены в жене, а нашептывания вновь появляющегося Ласки заставляют его проникнуться подозрением, что его жена все эти годы состояла — и продолжает состоять — в связи с другом дома адвокатом Давидом, защитником Брауна на процессе.

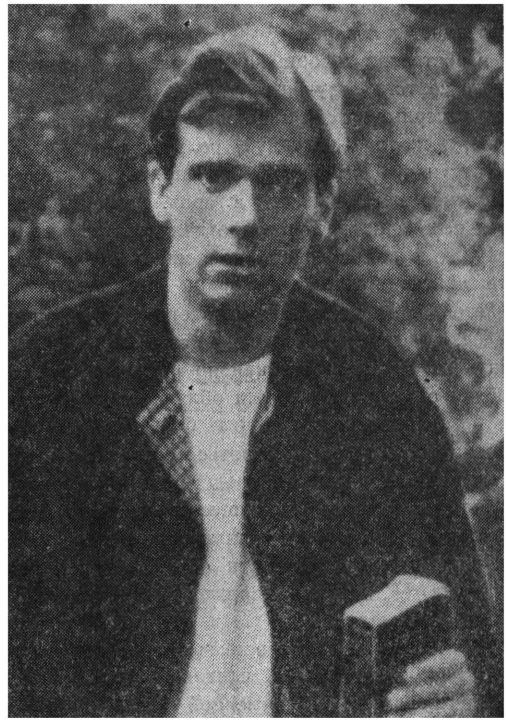
Перед нами, как кажется поначалу, современный вариант известного мотива — невозможности «ресоциализации» в капиталистическом обществе, мотива, издавна занимавшего немецких художников. Об этом написаны столь известные произведения литературы XX века, как роман Фаллады «Кто однажды отведал тюремной похлебки» и «Берлин, Александерплац» Дёблина (недавно экранизированный Фассбиндером). В этих очень разных произведениях показаны судьбы двух людей, пытающихся вернуться в общество, жить «как все». Общество безжалостно отторгает их: тому, «кто однажды отведал тюремной похлебки», суждено «хлебать» ее снова и снова, до горького конца.

Автор «Стеклянной клетки», однако, лишь делает заявку на тему. Трудности, испытываемые героем, связаны почти исключительно со сферой интимных переживаний. Конфликт переносится в камерную домашнюю сферу, социальный контекст ощущается минимально. Из ревности герой убивает адвоката Давида, через короткое время совершает второе убийство — шантажирующего его Ласки. Комиссар уголовного розыска (в его роли — знаменитый Бернхард Викки), хотя и убежден, что оба преступления совершены Брауном, не может представить необходимые доказательства. В финале жена героя неожиданно подтверждает его алиби, и за недостатком улик его отпускают на свободу. Подобная развязка волюнтаристски снимает все оставшиеся неразрешенными противоречия, как бы обещая: вот теперь-то все хорошо, двое врагов устранены, и отныне герой и его жена могут начать новую, ничем не омрачаемую жизнь.

Нельзя не отметить, что такой поворот событий и такая их интерпретация, по сути, полностью оправдывают героя, совершившего два убийства, избавляют его от чувства вины и ответственности за содеянное, как бы утверждая: стоит ли жалеть о бесчестном друге, соблазнившем жену в отсутствие мужа, и тем более об аморальном шантажисте и спекулянте? В финале явно не хватает авторской дистанции, не найдены способы выражения оценки происходящего. В этой связи хочется снова вспомнить концовку «Кристы Клагес», где героиня, тоже благодаря лжесвидетельству, получает шанс избежать кары. Впрочем, у М. фон Тротта — это лишь намек, финал остается открытым. Но важнее другое: в любом случае все, что произошло с Кристой, накладывает глубочайший отпечаток на всю ее дальнейшую жизнь, на ее мироощущение. Душевный катаклизм, спровоцированный жестоким столкновением с системой, не пройдет для героини даром, даже если ей удастся избежать тюремного заключения.

Случайная встреча с Кристой Клагес, попытка разобраться в мотивах ее поступка оказали воздействие и на сознание той молодой женщины, служащей банка, которая неожиданно становится сторонницей героини и, по-видимому, готова следовать ее примеру. В «Стеклянной клетке» заключительные кадры, искусственно «приклеенные» к ленте, как бы начисто отменяют все, что было: довольные друг другом супруги уходят с экрана с ощущением честно выполненного долга. Спасти фильм могла бы изрядная доля остраненности, нравственная апелляция к зрителю, призыв к размышлению. Но вместо критической дистанции нам как бы навязывается чуть ли не солидарность с героем. Возможности глубокого художественного обобщения оказываются слабо реализованными, а общественный смысл изображаемой коллизии смазанным, непроясненным.

Нереализованными оказались и возможности комедийного жанра в фильме «Смешной святой» Клауса Лемке. Острое и многообещающее сатирическое начало — появление в злачных местах Мюнхена новоиспеченного «святого», молодого крестьянского парня Вольфганга



«Смешной святой», режиссер Клаус Лемке

(Вольфганг Фирек), движимого благородным стремлением искоренить порок и склонить сограждан к высоконравственному образу жизни, не развертывается, не подхватывается дальнейшим действием. А могла бы получиться забавная и одновременно грустная притча о похождениях современного Симплициссимуса в джунглях большого города — ведь наивный, почти детский взгляд на мир, присущий герою, таит в себе широкие возможности для сатирического обобщения. Начальные кадры построены именно так: незадачливый проповедник-любитель из нижнебаварской деревни, прослышавший про падение нравов в Мюнхене, является в притоны и ночные заведения, чтобы обратить в истинную веру их завсегдатаев. Естественно, в результате на его долю выпадают не только насмешки и издевки, но и тяжс-

лые побои, после чего самозванный миссионер попадает в лазарет.

Собственно говоря, на этом попытки «смешного святого» улучшить окружающий мир почти исчерпываются, и начинается другая история, в которой главную роль играет экстравагантная барменша Бэби Кирхбауэр (Клео Кречмер), влюбившаяся в героя. Наивный юноша некоторое время сопротивляется ее натиску, но в конце концов полностью «перевоспитавшаяся» ночная красавица все же добивается благосклонности «святого». Остроумная идея, положенная в основу сюжета, — показать несовместимость наивно-чистых представлений о жизни, которыми обладает Вольфганг, с безнравственным миром большого города, абсурдность попытки бороться с пороком наивными миссионерскими средствами — не дала обильных всходов, по существу исчерпав себя в самом начале. Фильм, независимо от выразительности и колоритности обоих центральных персонажей, остался неприхотливой развлекательной комедией.

Серьезное и глубокое впечатление оставляет картина «Дикая утка», снятая Гансом В. Гайссендёрфером по одноименной пьесе Ибсена. Пьеса эта издавна пользовалась успехом в Германии, как, впрочем, и в России, где первая постановка была осуществлена в 1901 году на сцене Художественного театра. Поставленная впервые в 1888 году в знаменитом Резиденц-театре, она шла долго, и успех ее был таков, что «Дикую утку» выбрали для парадного спектакля в честь приезда Ибсена в Берлин в 1889 году.

Что же увидел в ней современный западногерманский режиссер, какие болевые центры нащупал, какие идеи мобилизовал? История, в которой переплетаются судьбы двух семей с их взлетами, падениями, страданиями, становится отличным жизненным материалом для размышлений о судьбе личности в буржуазном обществе. Свободная от всякого насильственно модернизирующего элемента, полностью сохраняющая настроение и краски ибсеновской драмы, эта лента воспринимается как современная, в ней слышны отзвуки тревог сегодняшнего мира.

Ибсен уловил, почувствовал жестоко обозначившийся в условиях непримиримой конкуренции закон — «выживает сильнейший». Собственно, если воспользоваться осовремененной лексикой, речь идет о той самой «болезни капитализма», как ее назвал М. Вальзер, которую в столь разнообразных вариантах фиксирует современное искусство. Именно она становится причиной разломанных судеб, нереализовавшихся надежд, человеческих трагедий. В ибсеновской пьесе много жертв этого смертельного недуга: старый Экдаль, когда-то наслаждавшийся вольной жизнью в горах, ставший обрубком, осколком самого себя; его сын Яльмар, инфантильный, опустившийся эгоцентрик, полностью смирившийся с серой, бесцветной и бездеятельной жизнью. Здесь все — несостоявшиеся люди, включая процветающего коммерсанта Верле, чьи деловые удачи оплачиваются утерей человечности, и его сына Грегерса, одержимого идеей «правдивой жизни». Открывая Яльмару правду о прошлом своего отца, о его связи с бывшей служанкой, которую старик выдал за Яльмара, Грегерс убежден, что знание истинных обстоятельств позволит другу найти силы для новой жизни. В итоге Грегерс оказывается причиной гибели единственного светлого и прекрасного существа в этой драме — юной Хедвиг.

Главной жертвой становится ребенок, подросток — незамутненная, чистая душа, по существу, обреченная с самого начала: ей нет места в этом мире лжи, жестокости, обывательского застоя. Символически звучащий у Ибсена мотив «дикой утки» напрямую связан с сюжетной коллизией, с трагедией юной героини. Принесенная когда-то с охоты утка с простреленным крылом, живущая на чердаке у старого Экдаля, становится ручной — для нее как бы «останавливается время», она забывает свободу, простор. Девочка, которую фанатичный Грегерс в критический момент склоняет «принести жертву» Яльмару, чтобы доказать дочернюю привязанность, убивает не дикую утку, которой так дорожит, а себя. Юное существо, воплощающее светлую мечту о свободе, добре, любви, уходит из слепой чердачной жизни, гибнет.

Грегерсу не под силу вытащить «из болота»

Яльмара — болото засасывает всех участников драмы. На поставленный в фильме вопрос о возможности человеческого счастья, о шансах самоосуществления личности, о «правдивой жизни» дается отрицательный ответ — «среда обитания» обрекает героев на жизнь безрадостную, несчастливую, подневольную. В такой среде «идеальные» представления Грегерса «не работают» — они приводят лишь к жестокой сшибке человека с окружающим миром, к столкновению, в котором добро и справедливость обречены на поражение.

Глубокое впечатление от этого фильма усиливается благодаря двум актерам: Петеру Кёрну в роли Яльмара (этот образ не случайно считается одним из самых выразительных в творчестве Ибсена) и Анне Беннент, играющей Хедвиг.

●

Участвовавшие в предшествовавшей открытию Недели пресс-конференции режиссеры М. фон Тротта и Н. Кюккельман справедливо заметили, что отобранная программа не дает полного представления о сегодняшнем западногерманском кинематографе, о той «новой волне» или, как еще говорят, «молодом кино», которое сформировалось в ФРГ в 60-е годы.

Конечно, выбор представленных фильмов вряд ли можно считать вполне репрезентативным, но все же он позволяет увидеть характер и направление тех поисков, того движения художественной мысли, которые характерны для современных прогрессивных течений в западногерманском кинематографе.

Связанная с такими ныне широко известными именами, как, например, Шлендорф, Херцог, Клюге, Фассбиндер, «новая волна», пришедшая на смену устаревшему «дедушкиному кино», была, несомненно, откликом на назревшую в западногерманском обществе потребность в социально-критическом, остроразоблачительном киноискусстве. Вряд ли можно применительно к новому западногерманскому кинематографу говорить о сложившейся школе или едином направлении. Молодых режиссеров, в начале 60-х годов прорвавшихся со своими фильмами на экраны ФРГ и частично нарушивших монополию коммерческого кино, объединяло лишь стремление запечатлеть действительность в ее жестоких социальных антагонизмах, стереть с киноэкрана прочно въевшуюся рекламную глазурь.

«Дикая утка», режиссер Г. Гайссендёрфер

Политизация всех сфер общественной и культурной жизни ФРГ, обозначившаяся во второй половине 60-х годов, стала катализатором этого процесса, заставив многих режиссеров, как и литераторов и деятелей театра, обратиться к политическому искусству. Здесь менее всего можно говорить об эстетическом и мировоззренческом единстве — «политизированный кинематограф» был до чрезвычайности пестр, включал художников самой различной ориентации, в том числе сбитых с толку леворадикалистскими идеями разного калибра. Многое с тех пор отшумело, поутихло, ушло в прошлое. Те «отсеки» политического кинематографа, которые возникли в тесной связи с молодежным бунтом и выражали всю непоследовательность и противоречивость «левацкого» сознания, оказались наиболее неустойчивыми и были весьма скоро затоплены волнами быстротекущего вре-

мени. Буржуазная критика заговорила о смене вех и тенденций, об отходе кино от политики, об его «приватизации». Однако эта критика сознательно игнорировала тот несомненный факт, что общий процесс политизации не прошел бесследно для кино, как и для других сфер культуры, в целом повысив ее социально-критический потенциал, обострив интерес художников к противоречиям и конфликтам современного капиталистического общества. Фильмы, реалистически фиксирующие социальные антагонизмы буржуазной системы, упорно пробивают себе дорогу к зрителю, хотя и наталкиваются на мощную конкуренцию «коммерческого кино».

Не обращаясь к статистическим данным, а лишь бегло ознакомившись с кинорепертуаром любого из городов ФРГ, легко установить, что «коммерческий кинематограф» с его охранительно-развлекательной направленностью продолжает главенствовать, занимая господствующее положение и на экране, и в сознании среднего зрителя. Правда, «массовое» кино ныне не столь примитивно, как прежде, оно тоже усвоило немало из уроков минувшего «сезона политизации». Кинобизнес делается сегодня на самых разнообразных темах, в прошлом лежавших за пределами развлекательного псевдоискусства. Каждая из возникавших на Западе в последние годы киноволн прокатилась и по западногерманским экранам. Здесь и множество фильмов с изображением катастроф и природных бедствий, как бы подтверждающих извечный тезис о бессилии человека, и фильмы открыто реакционного толка, прокламирующие жестокость и насилие, оправдывающие фашизм («Гитлер — история карьеры»), и спекуляция на теме войны с неизменной реабилитацией солдата (немецкого ли времен второй мировой войны или американского во Вьетнаме), честно-де выполнявшего приказ и потому свободного от ответственности за содеянное (вроде нашумевшей ленты «Штайнер — Железный крест»), и так называемые «садо-наци-порно» — фильмы, комбинирующие идею насилия, порнографию и ностальгию по фашистским временам.

Среди фильмов о нацизме, построенных на псевдодокументальной основе и нарочито искажающих историю, особым спросом пользовалась лента И. Феста «Гитлер — история карьеры». Манипуляторский замысел этой картины очевиден, недаром именно после ее выхода на экран немалое число молодых западных немцев в ходе социологических опросов признались, что фигура Гитлера у них вызывает симпатию и желание с ней «идентифицироваться». Можно наверняка сказать, что не без влияния лент такого рода в ФРГ последних лет с особой силой активизировались крайне правые и усилился террор со стороны неонацистских банд, столь серьезно взволновавший прогрессивную общественность.

Такого рода кинематограф, по существу обеляющий нацизм, служит и разжиганию милитаристского психоза. А между тем ничто так не тревожит сегодня думающих граждан ФРГ, как опасность войны. Небывалая волна протестов против нового витка гонки вооружений, навязываемого Пентагоном, составляет ныне одну из самых приметных сторон общественно-политической жизни Федеративной Республики. Не случайно группа видных социал-демократов, среди которых есть и известные деятели культуры, подписала обращение к правлению своей партии, к федеральному канцлеру, выразив крайнюю озабоченность зловещими планами размещения американских ракет в Западной Европе. «Мы хотим подлинной политики мира!» — такими словами авторы завершили свое обращение. В подлинной политике мира нуждается и подлинное искусство. Лучшие произведения кинематографа, литературы, театра ФРГ служат этой идее, разоблачая войну, фашизм, насилие над человеком.

Валентин Ежов

Завещание

Однажды я прочитал рассказ Георгия Маркова про секретаря одного из сельских райкомов Сибири. Героя по болезни отпустили на пенсию, и он должен был уехать в Закарпатье к своему сыну-пограничнику. Он не смог этого сделать, не смог бросить своих товарищей, свою «Малую Родину», свою землю.

Меня подкупило лирическое решение этой темы. Я вспомнил беседы со своим покойным отцом, членом партии с 1924 года, выезжавшим в Сибирь, и мне захотелось в таком же лирическом ключе написать сценарий о человеке, в биографии которого отразились бы некоторые черты биографии нашей страны.

Георгий Мокеевич Марков любезно разрешил мне воспользоваться мотивами его рассказа.

Эшелон с демобилизованными мчался на восток. Зеленые ветки впервые просто украшали, а не маскировали вагоны.

Впереди, на паровозе, в рамке из той же зелени, только увитой алыми лентами, — строгий портрет генералиссимуса.

За паровозом — несколько зеленых вагонов с офицерами, а дальше — вереница красных, солдатских.

В одном из офицерских вагонов, у окна, стоял капитан пехоты Крылов Иван Егорыч. Ему было около тридцати лет. На груди набор боевых орденов, боевые медали, гвардейский знак. На лице — выражение... впрочем, разве сейчас опишешь это выражение! Их надо было видеть тогда, в сорок пятом, лица тех людей, которые прошли долгую, тяжелую войну, победили и остались живыми.

К окну подошел широкий, как шкаф, майор. Рыжий, веснушчатый, с геройской звездой и с тьмой орденов под нею. Постоял, глядя на кружащийся горизонт, сказал:

— Сорок пятая весна двадцатого века!.. Все, гвардии-капитан!.. Будем жить долго!

— Да, теперь будем жить, — просто ответил Крылов.

Майор оглядел его:

— Долго воевал?

— С ноября сорок первого... Как начал от Москвы и так... до самой канцелярии.

— Ясно. С ноября сорок первого... От Москвы... Сибиряк, что ли?

— Да, сибиряк, — улыбнулся Крылов. Небольшой белый рубец на его черной от вечного военного загара щеке при улыбке изогнулся. Впрочем, шрам этот лица не портил.

— А я москвич, — сказал майор. — В Сибири не бывал.

— Приезжай. Могу адресок оставить.

— Договорились. Только сначала у меня в Москве отгуляем...

Поезд резко сбавил ход: въехал на временный мост через реку. Майор взглянул в окно и громко, командирским тоном произнес:

— Внимание!.. Товарищи офицеры!

Все, стоявшие в проходе, сидевшие, лежавшие на полках, повернули к нему головы. Майор выхватил из кармана пистолет, трофейный «вальтер», и торжественно провозгласил:

— Салют победителям!..

Раз за разом он расстрелял всю обойму в окно... Размахнулся и зашвырнул пистолет в реку.

— Не сдал оружие-то, — сказал кто-то.

— Свой сдал, — ответил майор. — А этот, трофейный, оставил. Решил, отсалютую из него у себя в России и выброшу. Сказано — сделано!

— Да, майор, — проговорил капитан Крылов. — Хоть ты и герой, а пижон, однако же.

— Есть немного, — согласился майор и засмеялся.

Улыбаясь, смотрит на него Крылов.

И вот мы его видим сейчас, через тридцать с лишним лет, бывшего гвардии капитана Крылова Ивана Егорыча. Тот же небольшой белый шрам на щеке, но теперь он не так заметен, потому что слишком много белого цвета в волосах. Еще больше орденов и медалей на груди, но теперь они прикреплены к гражданскому пиджаку.

Он сидит на сцене за столом, покрытым красной шелковой скатертью. По обе стороны от него — букеты цветов. Иван Егорыч смотрит в зал, на нас, но мы сидящих в зале не видим, мы только слышим их. Не видим мы также и того, кто сейчас говорит со сцены.

— ...Мы все помним, что ты сделал для нашего района... Помним, как ты принял его тогда, в шестьдесят четвертом, в ту суровую нашу сибирскую зиму. И повел наш, тогда самый отсталый, Тепловский район, как говорится, от победы к победе!

В зале зааплодировали, Иван Егорыч прикрыл глаза. Аплодисменты стихли.

— ...Мы желаем тебе, дорогой наш Иван Егорыч... — продолжал оратор, но голос его становился все тише, пока не пропал совсем, потому что Иван Егорыч снова унесся из этого зала туда, в далекий сорок пятый.

Они стояли с майором на земле у вагона внезапно остановившегося поезда. Из дверей выпрыгивали офицеры, подбегали к ним.

Майор допрашивал кондуктора, старого тощего гриба, в выцветшей железнодорожной фуражке:

— Почему стоим?

— Путя забиты. Москва одна, а вас много.

— И долго будем стоять?

— Может, час, а может, пять... А может, и весь день.

— А далеко до Москвы? — спросил Крылов.

— Да вот она, началась уже столица-то! — кондуктор указал на пригородные домишки с палисадниками.

— До вокзала сколько километров? — деловито спросил майор.

— Может, пять, а может, шесть...

— А может, и все десять! — добавил кто-то, и офицеры рассмеялись.

— Не, десяти не будя, — сказал старик.

— Ничего, — сказал майор. — Нормально. — Он посмотрел вперед, решая что-то... Повернулся к офицерам. — Внимание!.. Товарищи офицеры!.. — Глаза его улыбались. — Слушать мою команду!.. — Майор привычно лапнул то место на поясе, где должен был быть пистолет, но пистолета там не было. Он вскинул руку вверх. — В атаку!!! В последнюю мирную атаку на Москву!.. Ур-ра-а!!! — он повернулся и побежал вперед.

— Ур-ра-а!!! Даешь Москву!.. — дружно подхватили офицеры и бросились за ним.

Громко крича, смеясь, они бежали по шпалам соседнего пути, вдоль стоящих длинной вереницей эшелонов. И из этих эшелонов выпрыгивали демобилизованные и присоединялись к ним... Обрастая все новыми и новыми людьми, уже огромная лавина офицеров и солдат катится к Москве, снова и снова крича: «Ур-ра-а-а!!! Даешь Москву!.. Даешь столицу!!!» То разделяясь на потоки, обтекая стоящие на путях составы, то соединяясь вновь, мимо складов... железнодорожных мастерских... катится лавина бегущих к вокзалу. Впереди, хрипло дыша, из последних сил бегут майор и капитан Крылов... Здание вокзала нарастает, прыгает, раскачивается в их напряженных, залитых потом глазах... Наконец, эта лавина людей в военной форме, заполнив все перроны, упирается в здание вокзала. Ныряет во тьму залов, забивает все проходы и... вываливается в город на привокзальную площадь...

Капитан Крылов и майор остановились в полном изнеможении, держась друг за друга, чтоб не упасть.

Кругом бурлила людьми площадь. В разных местах ее сверкала на солнце медь поющих труб. Каждый оркестр играл свое, и люди танцевали, плясали, обнимались, плакали, смеялись...

Тридцатилетний капитан Крылов смотрел и

не мог наглядеться на этот нескончаемый праздник, которому суждено было длиться все лето и всю осень — весь этот первый победный год, пока не вернутся и не проедут через Москву все, кому выпало счастье вернуться...

Майор посмотрел на капитана, и они крепко обнялись.

— Вот и все... Наконец-то!.. — расстроганно сказал майор и гордо добавил: — Смотри, как она — моя Москва!

— Наша Москва, — тихо поправил Крылов.

Он снова в зале райкома, где его провожают на пенсию.

Звучит со сцены молодой девичий голос.

— ...Вы, дорогой Иван Егорыч, всегда были чутким и отзывчивым руководителем также и комсомольцев нашего района. Теперь, когда вы уйдете на заслуженный отдых, мы все равно будем приходить к вам за советом, потому что на все случаи жизни может пригодиться ваш бесценный опыт, опыт партийного руководителя в мирной жизни и опыт боевого офицера-победителя!..

Красная площадь сорок пятого. Парад победителей. Звучит дробь барабанов. Из строя выходят офицеры и бросают на брусчатку боевые штандарты разгромленной фашистской армии.

Гремит ликующий марш, и, печатая шаг, перед Мавзолеем проходят шеренги сводного офицерского полка... Среди других идет и гвардии капитан Крылов...

Миновав площадь за храмом Василия Блаженного, полк рассыпает строй, и дальше офицеры идут вольным шагом...

Гвардии капитан Крылов, остановившись на мосту, закуривает и смотрит, как с Красной площади спускаются к нему шеренги марширующих...

Снова зал райкома. На столе, за которым сидит Иван Егорыч, прибавилось цветов, стала выше пачка красных папок с адресами.

Уверенный мужской голос без напряжения заполнял зал; видимо, обладатель этого голоса привык выступать в залах и побольше.

— ...За Тепловский район в обкоме мы всегда были спокойны. Знали — не подведут тепловцы во главе со своим первым секретарем. (В зале зааплодировали.) От имени всех работников обкома я передаю тебе, Иван Егорыч, сердечные приветы и пожелания здоровья, долгих лет жизни. Жаль нам тебя отпускать, а надо. Всем известно, что с нашей работы не уходят по собственному желанию... Вот и ты уходишь не по своей воле, а по приговору врачей. И этот приговор, как говорится, обжалованию не подлежит... Ну что ж, отдыхай теперь, Иван Егорыч, отдыхай сколько влезет. Поработал, повоевал ты на славу!..

Снова громко зааплодировал зал. Иван Егорыч поднялся, расстроганно поглядел на аплодирующих, а когда все стихло, он еще долго стоял молча... Потом усмехнулся и, покачав головой, сказал:

— Ну и мастера же вы, оказывается, на похвалы!.. Пели, как курские соловьи. Теперь я понимаю, что проводы на пенсию — это вроде репетиции похорон... (В зале засмеялись.) Ну что ж, спасибо вам за добрые слова. Признаюсь, слушать их приятно, но и неловко, однако ж. Конечно, маловато мы в жизни приятных-то слов говорим... Может, их почаще говорить нужно. Но, с другой стороны — коммунисты мы, а не кисейные барышни... Я вот тут пока между цветочков сидел, — кивнул Иван Егорыч на букеты, — многое в своей жизни перебрал, и скажу вам честно — ничего бы мне не хотелось в ней изменить... Но уходить от вас, становиться на вечный прикол... — Иван Егорыч замолчал, в зале тоже стояла тишина. — Долгие годы счастье мое было в вас, в работе с вами... — голос Ивана Егорыча пресекся, глаза повлажнели. Он наклонил голову, сглотнул ком и наконец глухо и страстно сказал: — Живите, люди, долго и счастливо, творите добро!..

Хлопали Ивану Егорычу искренне, не щадя ладоней.

...Аплодисменты еще звучали в его ушах, но он уже стоял внизу, около современного здания из стекла и бетона — то был недавно отстроенный Тепловский райком партии. Он

уже распрощался со всеми и только стайка молодых девчат окружала его. Девчата наперебой предлагали:

— Иван Егорыч, ну разрешите проводить вас!

— Иван Егорыч, хотите, мы будем гулять всю ночь?

— Иван Егорыч, мы вас очень любим!

Он осмотрел их всех, смеющихся, красивых, и тихо сказал:

— Спасибо, девчата. Мне хочется побыть одному...

Иван Егорыч шел по ночным улицам райцентра. Луна обливала белым светом крыши домов, листву деревьев, полисадники с белеющими в них цветами... Иван Егорыч шел не спеша, думая свою грустную думу.

Свернув в проулок, он открыл калитку и по узкой, выложенной кирпичами дорожке прошел к деревянному дому на высоком фундаменте. Постоял у крыльца, подумал и опустился на ступеньки. Расстегнул воротник рубашки, медленно стянул с шеи галстук, свернул и засунул в карман пиджака...

В тишине где-то залилась звонким лаем собака. Ей никто не ответил. Она сконфуженно тявкнула еще пару раз и умолкла...

Иван Егорыч откинул голову к перилам, закрыл глаза и стал слушать тишину...

— Иван Егорыч! — донеслось от калитки.

Крылов, открыв глаза, увидел стоящего за штакетником невысокого, крепкого мужичка.

— А-а, соседушка, огонька не найдется?

— Обязательно, — сказал мужичок и быстренько подкатился к крыльцу. Был он густоволос по всему телу, в рубахе навыпуск, расстегнутой до пупа. В тренировочных трикотажных штанах. Штаны эти с крутой его задницы спускались мотней до подколен.

— Ты же бросил курить, Иван Егорыч?

— Так... Побаловаться. — Иван Егорыч потянулся сигаретой к огоньку.— Ну-ка, ну-ка!..— Иван Егорыч забрал у соседа зажигалку посмотрел на нее, с удивлением качая головой. — Не может быть!...

— Трофейная... сохранил!

— Крепкий ты мужичок, сосед...

Тот, закурив в свою очередь, опустился на корточки в шаге от крыльца, посмотрел снизу:

— Сегодня при полном параде, Иван Егорыч!.. Отмечали что... дату какую справляли?..

— Отмечали... — вздохнул Иван Егорыч. — Справляли.

— Понимаю. Молчу.

— А ты чего по ночам шастаешь?

— По причине. У меня нонче так получилось, Иван Егорыч — и горе и радость вместе!

— Интересно, как это?

— Поросеночек у мене в обед убег... Уж я горевал, горевал, а недавно отыскалси на погосте... Теперь вот хожу и радуюсь...

— Да. Бурная у тебя жизнь, сосед...

— Жи-ивем!.. Просьба у меня к тебе, Иван Егорыч.

— Выкладывай.

— Помог бы. Тебе это — раз плюнуть.

— Ну?

— Государство я решил выручить...

— Вон что! Значит, совсем уж плохи у него дела?

— У кого?

— У государства.

— Надеется оно на меня. Сам знаешь, закон такой есть — коровок разводить.

— Ну и разводи на здоровье. Я-то здесь при чем?

— Леску мне надо выписать. Коровку-то куда поставишь?.. А может, я и двух разведу — пускай государство радуется.

Иван Егорыч помолчал.

— Ну, что ж — помогу. Вон, видишь, сарай у меня,— он указал на темнеющую постройку в стороне.— Раскурочивай и забирай.

Сосед даже не оглянулся на сарай, быстро спросил:

— А сколь возьмешь?

— Даром бери. Зинаида моя тоже все хотела в нем чего-то развести,— Иван Егорыч вздохнул.— Да так и не собралась за школой-то... Там еще доски какие-то есть. Забирай и доски,— усмехнулся.— Оставь мне полдюжины на гроб — когда помру, а остальные забирай.

— Помирать не надоть, Иван Егорыч!— радостно сказал сосед. — А помрешь — тебя го-

сударство похоронит... в казенном гробе, в красном, с кистями. Не то что нашего брата.

— Позавидовал! —усмехнулся Иван Егорыч.

— Нет, Иван Егорыч, я тебе ни мертвому, ни живому завидовать не желаю.

— Это почему уж так-то? — спросил слегка задетый Иван Егорыч.

— А потому. Посмотрел бы ты со стороны, Иван Егорыч, как ты жизнь-то свою живешь! Мотаешься с самого ранья по проселкам в своем «газике» и в дождь, и в метель, пожрать как человек не могешь. В этой райчайной выхлебаешь щей, коклетку срубаешь! Не-е, это ты мне завидовать должон! Глянь, какая благодать на вверенной мне территории: и клубничка, и поросеночек, и здоровьем меня господь не обидел... Война кончилась, и я сказал — ша!.. Родину защитил — теперь жить начнем. А ты?.. До сих пор как на войне, только что пули не свистят?

Иван Егорыч долго смотрел на него.

— Прав ты, сосед. Кругом прав... А теперь иди... Покурили и хватит.

— Есть, Иван Егорыч! Молчу... Так я завтра с утра сарайчик-то начну раскурочивать?

Иван Егорыч кивнул, снова откинулся на перила. Сосед, поднявшись с корточек, бодро побежал на свою «территорию».

И снова тишина, какая бывает только в небольшом, давно заснувшем поселке.

Иван Егорыч сидел на крыльце, прикрыв глаза.

Яркий солнечный день. Проселочная дорога. Она идет то по-над рекой — и тогда над ней склоняются большие кисти черемух, то лесом, то через открытые луговины. По дороге движется упряжка. Могучий серый конь в яблоках, впряженный в легкую тележку, играючи бежит по дороге. В тележке двое: мальчишка лет двенадцати и молодая женщина с красивой короной светлых кос, уложенных на голове. В тележке, перевязанные шпагатом, стопки тетрадей, книг. На коленях у мальчика глобус. Он крутит его, рассматривает. Женщина, управляя лошадью, глянув на глобус, говорит:

— Учителка сказывает, что это наша земля... Вот приедем, она тебе все объяснит.

Мальчишку же сейчас больше всего интересует, как крутится глобус.

Они въезжают в темную тишину леса, катят по мягкой лесной дороге...

И тут из-за кустов неслышно на дорогу выходят трое. Им от девятнадцати до двадцати пяти лет. Они перегородили дорогу. В руках у них обрезанные винтовки. Конь остановился, почти упираясь в грудь старшему рыжему парню в картузе. Мальчик, сидящий на тележке, с интересом смотрит на них. Его мать выпрямилась, закусила губу.

— Ну здорово, председатель,— улыбаясь, сказал рыжий.— Вот и встренулись.

Тишина. Только очень громко где-то заливаются птицы высоко в ветвях.

Рука женщины медленно поползла к кнутовищу. Она закричала:

— Держись, сынок!!!

И изо всех сил хлестнула коня. Конь, рванувшись, откинул в сторону рыжего и понесся по лесной дороге.

— Ложись, сынок, ложись!— кричала женщина, нахлестывая из всех сил коня.

Казалось, прошло очень много времени. Впереди посветлело — за перелеском начиналась большая поляна. И в это время сзади прозвучал залп. Лошадь визгливо заржала, видимо, ее задела пуля, и понесла еще быстрее.

— Ложись, сынок! Ложись! — кричала женщина.

Тот, ничего не понимая, сидел, держа глобус в руках. Прозвучал еще залп и пулей перебило дужку глобуса. Шар его вырвался и упал, покатился по земле. И женщина вдруг завалилась на спину, выпустила вожжи. Мальчик провожал глазами катящийся по земле глобус.

— Возьми вожжи, сынок, — тихо сказала женщина из последних сил.— Возьми вожжи...

Женщина лежала на спине. Корона ее на голове расплелась, и две длинные косы упали на землю, на дорогу. Лошадь несла, а светлые, длинные косы мели землю, струились по проселочной дороге. Сзади еще послышались два далеких выстрела...

Конь мчался среди белых черемух, через

светлую поляну, среди кустов багульника на обочинах и наконец ворвался в небольшое село. И, захрапев, остановился в центре, у высоких качелей, на которых гроздями повисла босоногая детвора. Парнишка замер на телеге, сжимая в руках вожжи... Сбегались люди, они что-то кричали, говорили — он ничего не слышал. Подошел какой-то мужчина в белой навыпуск рубахе, сказал тихо:

— Иди ко мне. Слезай... Отдай вожжи...

Парнишка ничего не понимал. Он пытался разжать кулаки, но они не разжимались. Он тряс руками, дрожал и все старался разжать пальцы — но они, намертво сомкнувшись, держали вожжи. Кто-то сказал: «Дайте нож». Кто-то подошел и обрезал вожжи. Подхватив под мышки, снял парнишку с телеги, поставил на землю. Парнишка с остатками вожжей, стиснутых в кулаках, ни слова не сказав, пошел куда-то в сторону. Он держал перед собой руки с повисшими остатками вожжей, но кулаки так и не разжимались... Он уходил, даже не оглянувшись на мать, которая лежала на телеге с большим красным пятном на груди и с косами, распущенными по земле.

Лунный свет заливал крыльцо, на котором сидел Иван Егорыч. Очнувшись, он посмотрел на свои ладони, сжал их, потом разжал и, поднявшись, ушел в дом.

Рано утром Иван Егорыча разбудил громкий звук стонущего дерева. Он поднялся, сел в кровати, затем подошел к окну.

Обнаженный до пояса соседушка, в тренировочных брюках, уже кончал разбирать его сарай, напрягшись, отдирал последние доски...

Иван Егорыч вышел на террасу, выглянул во двор. Сосед, увидев его, весело сказал:

— Умели же строить люди, на века! Ну ничего, у меня тоже постоит!

Взвалив на горб длинную доску, он шустро засеменил на свою «территорию».

Иван Егорыч вернулся в дом. Не спеша оделся. Открыл холодильник и вынул оттуда огромный торт, положил его на стол, сел и, опершись подбородком на ладони, долго изучал надпись на торте, выведенную шоколадной вязью: «Ивану Егорычу! Кушайте на здоровьичко!» Отколупнув шоколадный восклицательный знак, он положил его в рот и прошел в другую комнату. Здесь стояли большая никелированная, с шишечками, аккуратно застеленная кровать и платяной шкаф со стеклянными дверцами. Сквозь стекло были видны висящие в шкафу цветастые платья.

Иван Егорыч приоткрыл дверцу, взял рукав одного из платьев, подержал его, потом снова закрыл шкаф. Вернулся в первую комнату, снял трубку телефона, в ней раздался молодой девичий голос:

— Слушаю вас, Иван Егорыч...

— Здравствуй, Наташа, — поздоровался он.

— Здравствуйте, Иван Егорыч, вам кого?

Он помолчал и ответил:

— Потом, Наташа... Извини...

Положил трубку.

На окраине кладбища росли высокие прочные в стволах березы. Они стояли тихие, безмолвные, как бы в легком поклоне склонив свои макушки. И ветви их, как будто понимая, где они растут, грустно свисали вниз, как огромные косы.

Иван Егорыч прошел к одной из могил, сел на лавочку. Перед ним, заросшая травой, была серая плита с облезшей золоченой надписью на ней: «Зинаида Спиридоновна Крылова. 1921—1978».

Иван Егорыч присел на корточки и выполол траву, заслонявшую плиту с надписью.

А в стороне по кладбищу вольно расхаживали свиньи, телята в поисках тени, и подремывал под сенью берез старый конь. Один из телят, взбрыкивая, подбежал к могиле, около которой сидел Иван Егорыч, и стал чесаться лбом об ограду. Позади раздался голос.

— Они ведь корни-то, Иван Егорыч, они... А мы с тобой — трава, верхушки.

Иван Егорыч оглянулся. Старый дед смотрел на него из-под выцветших бровей.

— Корни крепкие, прочные — и мы с тобой в цвету, в наливе... А ты, секретарь, здесь такой беспорядок развел, тьфу, свиньи ходят, стыдно смотреть!

— Ты прав, Тимофей Андреевич, не доглядел, — покачав головой, признался Иван Егорыч.

— Ты думаешь, мы долго с тобой тут будем лежать, Ваня? Не-ет, ошибаешься! Мы все равно оттуда вылезем, — кивнул дед на могилу. — Травой прорастем! Вот этими деревьями! Дождиком прольемся на землю!

Иван Егорыч посмотрел в веселые, хитрые глаза старика и почувствовал, что сейчас заплачет.

Когда он подошел к своему дому, то увидел, что двери открыты. Ключ он обычно прятал под половичком. Понимая, что ключа нет, он все равно приподнял половик, посмотрел. Прошел в комнату и увидел, что на подоконнике стояла женщина и протирала стекла.

Она не слышала, как вошел Иван Егорыч, и занималась своим делом. Иван Егорыч долго смотрел на нее.

Это была красивая, статная женщина. Когда она приподнималась на носки, под широкой юбкой угадывались ее стройные ноги. Хотя она была в комнате одна, она не забывала время от времени поправлять свои пышные волосы, поднимая обнаженные руки.

Иван Егорыч молча стоял и смотрел на нее, завороженный гармоничностью ее движений.

Она первой увидела его, легко спрыгнула с подоконника. Протянула руку:

— Здравствуй, Ваня. Ты меня прости, — указала она на торт. — Я тут у тебя букву «о» съела...

— Здравствуй, Сима-Серафима... Можешь съесть хоть все имя-отчество...

Он увидел, что полы тоже были вымыты и у порога стоял свежий пихтовый веник.

— Ты чего это заявилась, без спросу, без приглашения?

— Что делать — выполняю партийное поручение.

— Что-что? — удивился Иван Егорыч.

— Простите, Иван Егорыч, новый секретарь райкома поручил мне, как главврачу, контролировать ваше здоровье. Мне, может, это и не нравится, но что же делать, не выговор же из-за вас получать!

— А полы мыть и окна он тоже тебе поручил?

— Ну это, скажем, инициатива снизу. И потом, гигиена — это залог здоровья.

Она подошла ближе.

— Может, выгонишь? Я уж два раза получала от тебя по физиономии... И двадцать лет назад, и десять тоже... Третий раз, честно сказать, не хочу.

— А что ты думала, я с тобой амуры должен был разводить, при живой-то жене да при моей должности?..

— Нет теперь у тебя ни жены, ни должности... И все поздно... Прошла жизнь-то... Теперь о цветочках только вспоминать можно...

— Рано ты меня хоронишь. Я еще ничего мужчина... Весной в «Заре» доклад делал, так меня вдовушки наперебой на ужин приглашали!.. Мужик в шестьдесят три еще мужик, а вот баба в твоем возрасте — это уж все!.. Привет!

— Да, я на десять лет тебя моложе!

— На шесть.

— На семь!.. — Она выпрямилась, подбоченилась, крутанулась. — Много ты таких видал? Даже твоя Зинка говорила, что я никогда не состарюсь, подружка моя любимая.

— Ты Зинку не трожь. Зинка была верный человечек, а от тебя всегда черт знает чего можно было ожидать.

Она еще ближе подступила к нему и глухо сказала:

— Скажи, Ваня, ты меня можешь в чем-нибудь упрекнуть за последние... тридцать лет?

Ивану Егорычу стало страшно. Он посмотрел на нее, опустился на стул.

— Тридцать лет! — повторила она.

Иван Егорыч покачал головой и все-таки упрямо сказал:

— Все равно я никогда не смогу понять, как ты могла это сделать... Предала ты меня. Сбежала к другому. Ненавижу таких.

— Эх, Ваня, ведь восемнадцать мне было, чего уж там!..

— Но время-то какое было — война была! Тогда каждая клятва была священной.

Она отвернулась, посмотрела в окно, долго молчала...

— А к кому я сбежала-то? Не к снабженцу какому-нибудь, а к такому же, как ты, солдату... Да еще покалеченному, инвалиду. Полюбил он меня, знаешь, как полюбил? А я его пожалела... И всю-то ему жизнь еще хуже сделала... Я ведь опомнилась, очень быстро опомнилась, а ты сразу на Зинке женился, не мог подождать... Вот и получается, что вы, мужики, любить не умеете...

— Возненавидел я тебя за предательство, ясно?..

— Ясно... А мой-то, Захар, может, от всего этого раньше времени помер...

— Не от этого. Война — она до сих пор людей достает. Но жизнь ты ему сломала, потому что поступок твой все равно подлый был.

Серафима смотрела в окно и думала о чем-то своем. Улыбнувшись, она сказала:

— А Зинка в тебя еще в седьмом классе была влюблена. Но как увидела, что любишь меня, старалась виду не показывать!.. Ух и до чего ж гордая баба была!.. Но все равно всю жизнь меня боялась. Скажи, ведь боялась?.. Даже в гости меня боялась приглашать!..

Иван Егорыч покачал головой.

— Одного я всю жизнь не пойму...

— Чего?

— Ночью я письма твои нашел, ты же мне их почти до самого конца войны писала! Какие это были письма!.. Не пойму, жалела что ли ты меня?.. И почему Зинаида их не выкинула, не сожгла?.. И мне тогда сказала: раз было, пусть лежат. С ее характером, а оставила.

Сима ошеломленно смотрела на него:

— Какие письма?

— Твои письма, ко мне на фронт!

Иван Егорыч быстро поднялся, прошел в другую комнату и достал из тумбочки стола пачку писем. Снял с них резинку, вернулся к Серафиме и положил пачку на стол. Та со страхом глядела на письма, потом взяла одно из них, вынула из конверта, развернула, стала читать.

— Боже мой, — сказала она, — боже мой... какой ужас... Иван, это не мои письма. С сорок второго я тебе не писала. Рука, точно, почти моя, но я букву «р» не так пишу... — Она задохнулась. — Боже мой, это значит Зинаида тебе за меня писала... всю войну. — Иван Егорыч поднялся, пристально смотрел на нее. — Ну, да... я теперь все понимаю... Она подделала мой почерк...

Иван Егорыч был ошеломлен не менее ее, он спросил:

— Но я же на твой адрес с фронта письма слал?

Серафима качала головой:

— Я теперь понимаю все. Она договорилась с почтальоном, с тетей Машей, чтоб та ей твои письма носила... Ну, Зинаида... — Она повернулась к портрету черноглазой женщины, висящему на стене. — Ну, Зинаида, и тут выше меня оказалась!

Иван Егорыч молча смотрел на портрет.

Поезд. В тамбуре вагона стоит молодой гвардии капитан Иван Егорыч Крылов. Рядом с ним старший лейтенант. Иван Егорыч прикуривает у него. Старший лейтенант говорит, глядя на грудь Крылова:

— Ранений у тебя!.. Два тяжелых, пять легких...

— Да, пару раз зацепило серьезно, — отвечает Крылов.

— А я вот от звонка до звонка на войне и хоть бы что!.. Так... царапины... Даже неудобно, не поверят, что был на фронте! Скажут, ошивался где-нибудь...

Капитан Крылов усмехнулся:

— Не скажут! Вон у тебя железок-то сколько. Не в дровах же ты их нашел!

— Да уж — не в дровах!.. — засмеялся старший лейтенант.

Поезд резко затормозил.

— Ну, прощай, друг, — Крылов протянул руку старшему лейтенанту.

Старший лейтенант обнял его:

— Прощай, капитан, желаю тебе!..

Подняв небольшой фибровый чемодан, гвардии капитан Крылов спрыгнул на землю. И поезд тут же тронулся.

Капитан с блаженной улыбкой на лице стоял, смотрел на небольшую станцию с надписью: «Пос. Тепловский», на зеленые пихты,

растущие около нее. Он поставил чемодан на землю, заломил фуражку и рассмеялся.

Никто, кроме него, не сошел с поезда, и никто его не встречал. Но ему все равно было радостно. Он зашвырнул окурок, тут же достал еще одну папиросу и быстро зашагал к станции.

Навстречу ему вышла двадцатичетырехлетняя Зинаида. Она очень решительно посмотрела на него, протянула руку и сказала:

— Здравствуйте, Иван Егорыч! Поздравляю вас с победой!

Тот громко рассмеялся, обнял ее, расцеловал.

— Спасибо, Зинаида Спиридоновна. А где... Сима?

Зинаида, вроде бы не обратив внимания на его вопрос, спросила:

— Вы живы-здоровы, Иван Егорыч?

Он снова рассмеялся:

— Да вот, как видишь... Два тяжелых, остальные легкие.

Зинаида указала на скамейку под деревом.

— Сядьте, Иван Егорыч. У меня к вам очень серьезный разговор.

— Сейчас, — Иван Егорыч подбежал к проходившему мимо железнодорожнику, прикурил, вернулся, сел на скамейку. — Слушаю тебя.

Зинаида покомкала платочек и снова решительно сказала:

— Иван Егорыч, вы живы и здоровы. Вернулись с войны. Это главное!.. Вы герой, и все мы недостойны вас!..

— А по-моему, очень достойны! — оглядывая ее, сказал капитан Крылов.

— Иван Егорыч, вы сильный человек. Вы воин. Теперь вам ничего не страшно. Я сообщаю вам: Сима не придет вас встречать. Три года назад она вышла замуж. За другого. Вот.

Капитан Крылов выронил папиросу, встал.

— Ты что, Зинаида? Этого не может быть!..

— Это правда, Иван Егорыч.

— Ты что, Зинаида! — задохнулся капитан Крылов. — Да я сейчас пойду... да я их! Я ее!.. Ты с ума сошла, Зинаида!

Забыв про все, он рванулся было с места, но Зинаида успела вцепиться в его рукав.

— Не надо туда ходить, Иван Егорыч! Вы гордый. Вы воин. — Он смотрел на нее, разинув рот, не понимая, что она говорит. А она, задыхаясь, продолжала: — Если хотите, Иван Егорыч... я вас люблю!.. Я вас всю жизнь любила!.. Я вас всегда буду любить!.. Хотите, я буду вашей женой...

Капитан Крылов сморщился, с болью посмотрел на нее, закричал:

— Ты что, сумасшедшая!? Зачем ты мне нужна?! Я же Симу люблю, понимаешь?! Одну только Симу, Серафиму мою!..

У себя в доме молча стоял и смотрел на портрет своей жены Иван Егорыч.

Серафима, грустно вздохнув, сказала:

— Прости меня, Ваня, я пойду...

В это время в прихожей раздались шаги, и в комнату ввалился курносый парень. Одной рукой он прижимал к пузу бочонок, в другой его руке была небольшая кошелка.

— Разрешите, Иван Егорыч! — громко гаркнул он, ставя на стол бочонок и кошелку. — Это вам от Федора Федорыча Самохвалова! Кедрушечки и медок!.. — парень улыбнулся во все тридцать два зуба. — Сказал: пусть сидит на завалинке и орешки щелкает и медком заедает — у него теперь время есть!.. И еще сказал, что, если нужна машина, — я в вашем распоряжении на весь день!

— Спасибо, Петруха, — сказал Иван Егорыч. — Ты любишь торт?

— А че? Я все люблю.

— Приступай, — кивнул Иван Егорыч на торт и, повернувшись к Серафиме, сказал: — Ты свободна сегодня?

— Да.

— Поедем-ка, Серафима, в луга...

... Ты, я, он, она!
Вместе целая страна!.. —

доносилось из парка четкое скандирование ребячьих голосов.

Серафима, Иван Егорыч и Петруха вышли из дома и увидели, как по своей «территории» сосед изо всех сил тащил за рога козу. Коза упиралась, ни за что не хотела идти.

Сосед посмотрел на выходящих и извиняющимся тоном сказал:

— Вот кляцкая скотина, не идет!..

Петруха, у которого в руке был огромный треугольный кусок торта, повернулся к Серафиме, сказал:

— Подержите.

Отдал ей надкусанный треугольник, подбежал к соседу и движением тренированного спортсмена взял козу за рога. Поднял ее в воздух, подтащил к сараю, сказал: «Извините», вернулся обратно и забрал торт...

...Они ехали по Тепловскому, через площадь, где были выстроены новые четырехэтажные кирпичные дома; потом по улице с небольшими домиками, трогательно глядевшими на дорогу резными наличниками окон. Перед каждым домом был палисадник, покачивались за низеньким штакетником золотые шары на длинных стеблях, склонялись задумчивые цветы мальвы, черемуха и рябина своими ветвями вываливались наружу, затеняя тротуар...

— А помнишь, как раньше было? — спросил Иван Егорыч у Симы.

Она поняла его, молча кивнула головой.

— Даже еще в пятидесятом здесь были сплошные заборы — высокие, деревянные. У нас же всегда здесь варнаков боялись! Сейчас я даже не могу себе представить, какие это были слепые улицы!

И мы видим... возникшие высокие глухие заборы, загораживающие дома, и по унылой, глухой улице между этими заборами движется машина.

— Да... Тогда даже в Москве люди думали, что Сибирь — это только мороз, снега до макушки, утонувшие в этих снегах дома. Да и сейчас многие не знают, как цветет Сибирь летом... Помнишь, сколько мне стоило сил с помощью наших комсомольцев убедить хозяев, особенно стариков и старух, чтобы они свалили заборы и открыли всю эту красоту людям...

Мы видим, как улица за улицей, закрытые глухими заборами, на наших глазах преображаются... Падают высокие, глухие заборы на землю, и за ними открывается вся красота цветов и зелени, высаженных перед домами, вся красота своеобразного облика домов, где каждый умелец постарался представить свой дом как произведение искусства, вырезая наличники, петухов, перила крылец...

Они едут по городу, и перед ними падают, падают глухие заборы. Золотые шары на стеблях, цветы мальвы, рябины, черемухи как бы склоняются перед ними...

Да, это выглядело красиво. Даже если бы только это сделал в своей жизни Иван Егорыч, и то он навсегда заслужил бы благодарное отношение к нему людей.

Серафима протянула руку, взяла в свою ладонь ладонь Ивана Егорыча, сжала ее, словно сказала, выразила эту мысль в словах:

— Это прекрасно, Иван, то, что ты сделал...

Далекий загородный лес, луг, река... Здесь начиналась тайга. Никто еще не косил на ее опушках траву и цветы, и это утомленное августовское разнотравье дышало последними днями лета. Они опустились на землю среди цветов. Петруха уже уехал, отпущенный на какие-то часы. Иван Егорыч трогал метелки цветов, траву, оглядывал все окрест и вдруг, усмехнувшись, заговорил с паузами:

— Кубометры... Гектары... центнеры.. головы.

— Ты о чем это, Иван? — спросила Сима.

— Очень часто мне приходилось, глядя на лес, думать о кубометрах... на луга и поля — о гектарах, центнерах... А вон видишь там, вдали, в распадке, стадо?..

— Да, — подхватила Серафима, улыбнувшись, — Что-то около сотни «голов крупного рогатого скота»...

— Вот именно! — засмеялся Иван Егорыч. — А вместе с тем это живые коровенки траву щиплют... А мы с тобой сидим на лужайке под живыми зелеными кедрами, а по их ветвям птицы прыгают. А хочешь — пойдем по ягоды.

Сима снова улыбнулась, сказала:

— Некоторые по поводу природы обходятся вообще двумя словами: флора и фауна.

Иван Егорыч повернулся к ней:

— Я помню, у моей Зинаиды один ученик в сочинении написал: «У моря стоял город Сочи, окруженный благоухающей флорой и

фауной», — они оба засмеялись. — Он потом у меня в сельхозотделе инструктором работал. Так Зинаида при встречах его всегда спрашивала: «Как там фауна в колхозах... благоухает?» — он еще посмеялся и умолк, задумавшись.

Серафима тоже молчала, смотрела на него. Она поняла, что он думает о своей покойной жене. И не ошиблась.

Иван Егорыч вдруг сказал:

— Ты знаешь, эти письма... которые она вместо тебя писала... Может, они мне жизнь спасли. Знаешь, что значило там, на фронте — с каким настроением ты в бой идешь.

Сима опустила голову, тихо проговорила:

— Ты теперь всегда мне об этих письмах говорить будешь?

— А ты не ревнуй, не ревнуй, — Иван Егорыч поднялся, позвал: — Пойдем к речке.

Он пошел к берегу. Она осталась на месте. Сидела, смотрела ему вслед...

Иван Егорыч лег на широкую колоду, упавшую в реку, и стал глядеть в воду...

С верхушки расщепленной, обожженной молнией ольхи на него сердито ругалась сорока. Мимо колоды проплывали крошечные кораблики сухих листьев, покачивались стрелы камыша, а в толще медленно струящейся воды происходило вечное движение рыб: они поднимались из глубины, черно-серебристые, полосатые, и смотрели на Ивана Егорыча своими выпученными глупыми глазами.. Потом снова уходили в глубину, и из темной таинственности ее возникали снова, может быть, те же, может быть, другие — молчаливые и загадочные, и Иван Егорыч смотрел на них, пытаясь разгадать, что они ему хотели сообщить. Он понимал, что нельзя так, сразу, разгадать эту тайну движения природы, тайну великого круговорота жизни, но он впервые вдруг понял, что, кроме каждодневных и очень важных людских забот, существуют заботы и этого великого и трогательного движения...

Пораженный этой, в общем-то известной ему истиной, он поднялся какой-то свежий и обновленный от общения с природой, ему немедленно захотелось поделиться с Серафимой своим заново открывшимся прозрением.

Иван Егорыч быстро, разгребая траву ботинками, заспешил к ней...

Серафима лежала, уткнувшись лицом в траву, в цветы, и горько плакала.

Вечером, когда Иван Егорыч вернулся домой, он увидел засунутую в дверную щель телеграмму. Иван Егорыч развернул ее, прочитал: «Гвардии капитану Крылову И. Е. Приказываю немедленно прибыть к новому месту жительства. Квартирой и внуками обеспечиваем. Майор Крылов В. И.»

Иван Егорыч несколько раз перечитал телеграмму и сказал:

— Вот и обогнал ты меня, сынок, в звании

Иван Егорыч шел по обложенной кирпичами дорожке на территории Тепловской районной больницы. Уютные желто-розовые корпуса ее расположились вокруг небольшого пруда.

— Здравствуйте, Иван Егорыч! — приостановилась медсестра, бегущая мимо.

— Здравствуй, Катя, а где Серафима Евгеньевна, не знаешь?

— В четвертом корпусе, в физиотерапии аппаратуру пробует.

Иван Егорыч засмеялся, повторил:

— Четвертый корпус, физиотерапия — заблудиться можно!

— Вашими стараниями, Иван Егорыч, — засмеялась медсестра и побежала дальше.

...На ступеньках крыльца четвертого корпуса стояла в белом халате Серафима.

— Вот так, — говорил ей Иван Егорыч. — Попрощаться пришел. Уезжаю я. Насовсем, Сима... — Он усмехнулся, протянул ей телеграмму. — Витька, сыночек, майор, приказание прислал. Надо ехать.

Серафима заволновалась. Она знала, что Иван Егорыч редко меняет свои решения. Быстро сняла с себя халат, как-то скомкав, свернула его, сказала:

— Я сейчас, Иван, подожди...

Перед въездом в Тепловский со стороны дорожного тракта находился обширный холм.

На вершине этого холма была гладкая площадка в целый гектар.

На эту площадку и поднялись Иван Егорыч и Серафима. На середине площадки стоял обелиск, а справа от него чугунные плиты, напоминающие страницы развернутой книги. На этих страницах были высечены имена всех погибших тепловцев.

— Я знала, что ты меня сюда приведешь, на твой мемориал, — сказала, усаживаясь на скамью перед обелиском, Серафима.

С высокой площадки была видна вся далекая округа

— Да, Серафима, мемориал-то я здесь построил, а могилки их раскиданы по всей земле... до самого Берлина, — сказал Иван Егорыч.

— Решил тут со мной попрощаться? — тихо спросила Серафима.

Иван Егорыч долго глядел на обелиск, а потом ответил:

— Да. И с тобой... И со всеми моими ребятами.

Он подошел к чугунной книге и долго смотрел на нее, читая имена. Потом произнес:

— Синельников Глеб Данилович, политрук...

И сквозь камень обелиска словно проступило лицо молодого политрука, он пристально смотрел на Ивана Егорыча, смущенно улыбался...

Иван Егорыч вздохнул.

— Какой красавец был парень. Как пел хорошо. Помнишь нашего комсомольского секретаря?

Серафима тихо наклонила голову.

— А ведь он, по существу, сделал меня тем, кто я сейчас есть, — продолжал Иван Егорыч. — Сколько книг он меня заставил прочитать: Тимирязева, Мичурина, Вильямса... Ведь я же из-за него и стал аграрием, убежденным аграрием на всю жизнь!..

Он прочитал следующую фамилию:

— Русаков Павел Евсеевич, майор... Шестнадцати лет вступил в партию. Сколько он колхозов в Сибири организовал! Самый большой и носит его имя.

Сквозь камень обелиска на него смотрел майор Русаков.

Иван Егорыч помолчал и прочитал следующую фамилию:

— Недопасов Николай Ефимович, сержант... Из колхоза «Комсомолец». Веселый мужик был... Наверное, он самым первым трактор в Сибирь привел...

Через камень обелиска смотрел на Ивана Егорыча улыбающийся сержант... А потом открылась проселочная дорога, и мы увидели этого сержанта в простой посконной рубахе, сидящего на первом нашем советском тракторе. Он вел его по селу, старухи и старики испуганно прижимались к своим завалинкам, а мальчишки бежали за трактором.

Сержант громко смеялся, свысока поглядывая на всех, а на радиаторе трактора сидел еще один парень в лаптях и наяривал на балалайке «барыню»...

— Неумелов Савва Кондратьевич, солдат... — прочитал Иван Егорыч, и тот самый балалаечник, что сидел на тракторе в лаптях, Неумелов, тоже улыбнулся ему сквозь камень обелиска. — А вот Портнов Сергей Григорьевич, старшина, — снова помолчав, сказал Иван Егорыч, — учитель из Сосновки... Очень был хороший человек! Увлекался радиотехникой... Он тогда сделал радиоприемник... погоди, когда же это было?.. Наверное, в тридцатом... Созвал односельчан слушать радиопередачу. Никто, конечно, не верил, да еще мороз был градусов сорок и снег до подбородка, но все равно, все собрались у школы.

...Мы видим старенькую сельскую школу. Из нее на мороз был вынесен стол, на котором стоял ящик с какими-то замысловатыми катушками, обмотанными проволокой. Учитель, только что установивший шест с проводом на крыше школы, съехал с нее в глубокий сугроб, подбежал к приемнику и прикоснулся к ящику. В нем что-то захрипело, защелкало, и вдруг раздался громкий, отчетливый голос: «Внимание, говорит Москва!.. Передачу ведет радиостанция имени Коминтерна...»

Собравшаяся толпа мужиков, женщин и детишек бросилась врассыпную. Какая-то старуха завопила на всю деревню:

— Люди!.. Светопреставление!.. Идол наш учитель, антихрист! Бейте его!..

Толпа воротилась, кинулась на учителя. Ящик был разбит вдребезги. Портнов забе-

жал в школу, запер двери и окна и таким образом спасся...

Иван Егорыч попрощался и с Портновым...

Здесь, на высоте, дул сильный ветер, и Серафима зябко закуталась в жакет. Она смотрела на Ивана Егорыча каким-то странным взглядом, словно она была женой и одновременно матерью его.

А теперь и сам Иван Егорыч смотрел в чугунную книгу с каким-то новым выражением. Там как бы очень крупно выделилась одна фамилия: Огиенко Владимир Михайлович, старший лейтенант...

— Ты помнишь Володьку?

— Не надо, Ваня, — сказала Серафима.

— Нет, ты помнишь Володьку? — почти выкрикнул Иван Егорыч. — Володьку Огиенко!.. Я же сказал тебе тогда еще — никогда у меня не будет такого друга!.. У каждого человека в жизни есть только один друг, один, понимаешь?! И это все глупости, когда кто-нибудь говорит, что у него много друзей, значит, у него нет друзей! Друг — только один!.. Или его нет. — И Иван Егорыч опустил голову, а буквы в книге горели: «Огиенко Владимир Михайлович, старший лейтенант». — Мы с ним всегда, всю жизнь были вместе. И он был моим замполитом, когда я командовал батальоном... Э-э-э!.. Да разве можно тебе объяснить, что такое командир батальона на войне и его замполит... комиссар.

Сквозь камень обелиска смотрел на Ивана Егорыча его друг, старший лейтенант Володя Огиенко.

Он как-то странно закинул голову назад, а шевелюра его была еще буйнее, чем у Петрухи.

— Иван, ради бога, успокойся, не надо!

— Детдомовец... Он приехал сюда с Украины, к нам, в Сибирь, — Иван Егорыч мягко улыбнулся. — Искать счастья! Как будто после такой земли, как Украина, нужно искать счастья в Сибири! — и вдруг он высоко и громко сказал: — И все-таки он нашел его здесь, свое счастье!..

Сквозь камень обелиска с очень грустной улыбкой смотрел на Ивана Егорыча его друг Владимир Огиенко.

И на этом изображении зазвучала песня. Дивный женский голос пел:

Ой, ни свити, мисяченьку,
Ни свити никому,
Только свити миленькому,
Як иде до дому...

Прихожая московской квартиры. Видимо, Иван Егорыч только что вошел. Маленькая симпатичная женщина повисла на нем, целовала, обнимала, говорила:

— Иван Егорыч, папа, ну как хорошо!

Двое маленьких детей — Сашка и Катька — стояли в сторонке, с любопытством разглядывая деда. Из комнаты, в накинутом на плечи майорском кителе — стареньком, но с новыми погонами — вышел сын Ивана Егорыча, Витька, майор авиации. Сын подошел к отцу, оторвал от него жену и сказал басом:

— Погоди.. Ну, здравствуй, батька!

— Здравствуй, сынок.

— Отец, — майор обнял отца. — Я думал, не приедешь. Наконец-то расстался со своим Тепловским районом, товарищ первый секретарь. Кончились твои совещания, конференции, ссуды, обязательства, поставки... Твои великие проекты тепловских Черемушек...

Иван Егорыч отстранил его немного, посмотрел в лицо и ответил...

— Дурачок ты, Витька. И за что только тебе майора дали!.. — он повернулся к Сашке и Катьке. — А ну, внучата мои шустрые! Быстро открыть сумы переметные. Достать гостинцы сибирские!..

Сашка и Катька с визгом кинулись к его дорожной сумке, толкаясь, расстегнули молнию. В сумке были те самые бочонок с медом и кошелка с орехами, которые Ивану Егорычу привез недавно совхозный шофер Петруха. Катька быстро запустила руку под полотенце, закрывающее кошелку, и закричала на весь дом:

— Кедрушки!!.

...Всей семьей они сидели за щедро уставленным разной снедью столом. Виктор говорил:

— ... А майора, батя, мне дали за то, что я недавно испытал один... «аппаратик».

— Надежный «аппаратик-то»?

— Вполне.

— Да, сынок... Еще недавно мы были одной шестой мира, и тогда уже капиталисты скрипели зубами на нас. А теперь совсем взбесились от злости. Что пишут!.. А все потому, что теперь уже почти полмира хочет идти по нашей дороге. Все новые и новые страны выбирают социализм... Это предвидел Владимир Ильич. И он предупреждал: чем дальше, тем яростней они будут выть, наши враги. На все будут готовы!.. И вот поэтому-то, сын, очень важно, чтобы эти ваши «аппаратики» работали надежно.

Виктор помолчал.

— Что ж, отец... пока могу ответить тебе словами одной песенки... модной в твое время: «Любимый город может спать спокойно!..» — он улыбнулся.

— Очень это нужно нашим людям, Витюша... сынок... товарищ майор.

В это время в прихожей раздался звонок. Нина побежала открывать.

Вошел пожилой человек — седоволосый, но без лысины. Он был в олимпийском тренировочном костюме с белыми ободками, в шлепанцах.

— Здорово, Нинуся, луковички у тебя не найдется?

— Сейчас, — сказала Нина и побежала в кухню. Остановилась. — Николай Васильевич, проходите! У нас радость!

— Что, — пробасил сосед, проходя в комнату, — Витьке подполковника дали?

Увидев его, Виктор и Иван Егорыч поднялись. Виктор повел рукой, сказал:

— Знакомьтесь... Наш сосед, полковник Мокроусов.

— В отставке, — поправил полковник, — В полной.

— Мой отец, — продолжал Виктор. — Гвардии капитан Крылов.

— В отставке, — поправил Иван Егорыч. — Тоже в полной.

— Отлично, — сказал полковник. — Значит, теперь вместе будем внучат пасти.

Большой тенистый парк на окраине Москвы. По его аллее в стареньких брюках и в клетчатых ковбойках с засученными рукавами идут Иван Егорыч и полковник Мокроусов. За руки они тянут за собой своих внуков.

...Скамьи, столики. Здесь расположилась группа пожилых людей.

Иван Егорыч и полковник Мокроусов подошли к ним. Выпустили из рук детей.

— Кирюшка, погуляй, — сказал полковник Мокроусов.

— Сашка, Катя, погуляйте, — сказал Иван Егорыч.

Дети побежали к площадке, где неистово шумели их сверстники.

— Внимание, товарищи! — сказал полковник Мокроусов. — В нашем полку прибыло. Представляю вам гвардии капитана Ивана Егорыча Крылова.

Коллектив, отрывая по очереди зады от скамейки, представлялся:

— Майор Чуев...

— Сержант Свиридов...

— Старший лейтенант Набоков...

— Мичман Караев...

— Левчук. Рядовой...

— Волович, инженер-капитан...

— Кикабидзе, генерал-майор...

Они были разными по званию, но всех их объединяло одно — седые волосы и пенсионный возраст. Генерал Кикабидзе развернул газету и поднял за хвост воблу.

— Все ясно? — спросил он. — Товарищ полковник!

— Есть, — ответил полковник Мокроусов и, взяв со скамейки большой эмалированный бидон литров на пять, повернулся к Ивану Егорычу. — Пошли, капитан. Ты должен знать, где находятся особо важные объекты.

У пивного ларька стояла длинная очередь. Полковник Мокроусов, не обращая на нее внимания, протянул продавщице бидон, сказал ласково:

— Ириша!..

Очередь, в которой было большинство мужчин двадцатипяти-тридцатилетнего возраста, взорвалась негодованием, зашумела.

Ириша высунула голову из палатки и громко крикнула:

— А ну, тихо!.. Спокойненько, ненаглядные мои!.. Здрасьте, товарищ полковник, — сказала она Мокроусову и снова обратилась к толпящимся около палатки: — Два шага назад, марш!.. Освободить подходы, а если будете шуметь, сейчас же вывешу объявление, что ушла на базу!.. Понятно?

В очереди мгновенно наступило гробовое молчание.

Но Ирише этого было мало.

— У меня отец тоже был фронтовик... И если б не такие, как товарищ полковник, — она оглядела очередь, — вы бы сейчас горшки за немцами выносили, понятно?!

Очередь молчала.

Ириша нацедила полный бидон пива. Полковник расплатился и подошел к Ивану Егорычу, отошедшему в сторону.

— Ты чего, капитан? Я хотел тебя представить Ирише... Чтобы в будущем не было никаких забот.

— Пошли, — сказал Иван Егорыч.

На ходу полковник говорил:

— Ты понимаешь, капитан, она хоть и грубо сказала, но справедливо.

Иван Егорыч спокойно сказал:

— Когда грубо — не может быть справедливо.

— Нет, почему? Ты подумай, действительно, где бы они были, если б мы проиграли войну?

Иван Егорыч глянул на него, нахмурился:

— Мы не могли проиграть войну, полковник!.. Несмотря ни на что. И любую войну, не дай бог, если она возникнет, не проиграем, не сможем проиграть... — он кивнул головой назад. — Эти самые ребята так же, как и мы в свое время, не проиграют ее.

Полковник Мокроусов посмотрел на него с интересом и ничего не ответил.

Они пили пиво из граненых стаканов, шелушили воблу...

Генерал Кикабидзе указал Ивану Егорычу на здание, видневшееся за оградой парка, сказал с легким акцентом:

— Видишь этот дом?.. Это школа. Будешь ходить туда. Встречаться с пионерами. Понимаешь, нас, фронтовиков, становится все меньше, а их все больше... Мы все ходим, по всей Москве. До первого сентября можешь отдыхать. Учебный год начнется — пойдешь. Ясно?

— Ясно, товарищ генерал. Есть. — Весело ответил Иван Егорыч.

— Садись, — показал генерал на стол. — Напротив меня.

Иван Егорыч набрал семь фишек, спросил:

— В морского?

— Естественно.

— Ну, тогда начнем сначала, — сказал Иван Егорыч и, размахнувшись, шлепнул на стол дупель один-один. Шлепнул громко, как выстрелил.

— Подходяще, — одобрил генерал.

Вечер. Еще не поздний. По одной из московских улиц не спеша идет задумчивый Иван Егорыч. Он останавливается у телефона-автомата. Дверца с шумом распахивается, и из будки вываливаются человек трое парней и одна девушка. Иван Егорыч смотрит в книжку, набирает номер.

— Пожалуйста, Угарова, Валентина Николаевича, — говорит он в трубку.

— Слушаю вас, — отвечает трубка.

— Майор?.. Здравствуй.

— Не понимаю вас, — слышно из трубки.

— Здесь Крылов Иван Егорыч. Вспомни, майор, в одном эшелоне ехали!.. Ты же приглашал меня в гости!.. Это гвардии капитан Крылов. А я тебя в Сибирь приглашал.

В трубке помолчали, потом раздался радостный вопль:

— Крылов?! Крылов! Ваня! Капитан, конечно, помню! Мать твою!.. Где ты сейчас?..

— Прости, майор, я не знаю, как называется эта улица!

— Ну, ты село, Иван! На ней же написано, на улице, как она называется!..

— Погоди, сейчас прочитаем...

Иван Егорыч положил трубку на аппарат, выбежал из будки, и на его счастье на углу дома была надпись «улица 2-я Брестская, дом 6». Иван Егорыч забежал в будку, закричал:

— Майор, Вторая Брестская, дом шесть! —

Иван Егорыч засмеялся и пропел: — «Брестская улица на Запад нас ведет!..»

В трубке не отвечали.

— Майор! Майор!.. — кричал и дул в трубку Иван Егорыч.

Трубка еще помолчала, а потом раздался короткий смешок майора:

— Ну, ты даешь, сибиряк... Не двигайся, ради бога! Я знаю этот автомат, ты стоишь около моего подъезда! Стой и не двигайся, я сейчас выйду!

Иван Егорыч расслабленно улыбнулся и тихо повесил трубку.

Он попал в большую четырехкомнатную, со вкусом обставленную квартиру. Честно сказать, Иван Егорыч не бывал еще в таких квартирах. Хорошо подобранная старинная мебель. Какие-то горки красного дерева, шкафы, секретеры, столы, маленькие изящные пуфики...

Иван Егорыч с удовольствием рассматривал все это, но радовало его больше всего, что он видит самого хозяина — того самого, широкого, как шкаф, майора, с которым он ехал когда-то в эшелоне Тот мало изменился: был так же широк, шумлив. Одет в хорошую домашнюю одежду. Чувствовалось, что его быт налажен и за ним следит какая-то строгая, не поддающаяся его влиянию сила. Но все-таки ему было уже шестьдесят три, как и Ивану Егорычу.

Обняв за плечи своего сибирского друга, майор водил его по комнатам, гостеприимно знакомил с редкими экземплярами старинной мебели.

— «Павел»... Чуешь? — говорил майор, указывая то на кресло, то на какой-то маленький комодик. — А это «Буль».

Иван Егорыч кивал, но «чуял» он в этом, конечно, мало что. Самое главное было в том, что Иван Егорыч искренне восхищался тем, что видел, и это очень импонировало бывшему майору.

— Ладно, Ваня, — говорил тот. — Квартирка у меня хорошая, не жалуюсь. Но, честно говоря, все это мура. Ты не обидишься, если мы посидим с тобой на кухне? Честно сказать, это самое мое любимое место, сам понимаешь — холодильник рядом, плита тоже...

— Да ты не беспокойся, майор, — говорил Иван Егорыч, — Валентин, не беспокойся, я только на минутку зашел увидеть тебя... Убедиться, что мы еще живы!.. А ты хорош, красив... почти не изменился. Я очень доволен, что увидел тебя. Где ты сейчас работаешь?..

— При чем здесь это, Ваня? Какая разница! Я для тебя навсегда тот самый майор Угаров, — весело говорил майор, выставляя на стол бутылки водки с пейзажами на этикетках, квадратные пузыри виски с колоколами на ярлыках и уж совсем не виданные никогда Иваном Егорычем бутылки вина с этикетками, надписи на которых не поддавались никакой расшифровке на русском языке.

— Ты извини, Ваня, — говорил майор. — Мы с тобой сейчас выпьем и закусим просто так, по-холостяцки... Понимаешь, жена у меня готовит лучше всех в Москве, и вообще... Но она сейчас, понимаешь, на курсах, английский изучает.

— А дети-то у тебя есть, майор? Вообще-то внуки должны уже быть...

— Есть сын, — говорил майор, выставляя на стол какие-то цветастые банки консервов. — Но он, понимаешь, со своей матерью живет, с моей бывшей женой. Но ты не думай, у меня сейчас прекрасная жена. Удивительный человек — умница, все понимает! Ну, и само собой — красивая! Иначе зачем же нам было жениться! — громко засмеялся он и похлопал Ивана Егорыча по плечу. — Сам увидишь, когда придет!.. А сейчас давай выпьем, вспомним все...

Он распечатал пачку «Мальборо» и почти пропел:

— Давай закурим, товарищ мой, давай закурим по одной...

Он щедро разлил водку в большие фужеры:

— Не будем мелочиться, давай выпьем за встречу!.. Ваня, Ваня!.. «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины?..»

— Прости, майор, я не пью, — сказал Иван Егорыч, отставив фужер. — Нельзя... Сердечко не тянет.

— О чем ты, Ваня! Сердца нет, а есть одна любовь и встреча!..

Иван Егорыч заметил, что майор уже был навеселе. А тот стукнул фужером о фужер и залпом выпил всю водку.

— Ты не знаешь, Ваня, как мне хочется приехать к тебе в Сибирь!.. Наверное, помру, а так ее и не увижу.

Он опять как-то размашисто налил себе фужер водки и выпил... Закурил. Иван Егорыч понял, что ему здесь делать больше нечего, но и уйти вот так, сразу, было нельзя.

...Часы показывали около двух ночи. Внешне бывший майор не казался пьяным, он только говорил и говорил, а Иван Егорыч раздумчиво кивал.

— Ты понимаешь, Ваня, я на редкость счастливый человек... Она, Нина моя, очень молодая. Красивая! Могла выбрать кого угодно, а вот вышла за меня! Значит, мы — снова живем! Снова, понимаешь?.. Но главное не в этом! Главное, она меня понимает и я ее понимаю... Это редкая вещь, Ваня, пойми... Ты знаешь, как говорят, что существует две половинки на земле, и только тот, кто найдет свою половинку, будет по-настоящему счастлив... Я нашел свою половинку, Ваня!..

В это время хлопнула входная дверь, и майор сказал:

— Ваня, ша! Тихо... Сейчас ты ее увидишь.

Раздался стук каблучков. В кухню вошла молодая, лет тридцати пяти, не больше, очень красивая женщина, очень хорошо и со вкусом одетая.

Майор встал, раскинул руки, обнял ее, расцеловал и сказал:

— Нинуся, знакомься. Мой фронтовой дружок, из Сибири приехал. Первый раз в Москве.

Та протянула руку Ивану Егорычу, сказала:

— Нина.

— Простите нас, Нина, — сказал Иван Егорыч. — Мне очень приятно, что вас зовут Нина, — он откровенно любовался ею, она действительно была очень красива. — Жену моего сына тоже зовут Нина. И я действительно фронтовой друг вашего мужа и вот, позвонил... зашел... не мог не зайти... Вы его не видели тридцать лет назад, а я его видел! Так что, простите, поэтому и зашел.

— А, ерунда, — сказала Нина. — Не беспокойтесь. — Она выслушала Ивана Егорыча очень равнодушно. — Я привыкла. Таких, как вы, он почти каждый день сюда водит... У него через день День Победы. А иногда и каждый день. — Дальше она заговорила почти нахально: — Вы как, из одного котелка кашу ели?.. Вместе Днепр форсировали?.. Или, может быть, на рейхстаге расписались?

Иван Егорович вспыхнул, выпрямился, молча посмотрел на нее и ответил:

— Нет. Кашу я с вашим мужем не ел... на рейхстаге не расписывался... а вот Днепр форсировал. Может быть, и он в это время недалеко был.

И тогда, прищурив свои красивые глаза, она спросила совсем уж нахально:

— Ну и как, холодная вода была, когда вы его форсировали, этот Днепр?.. — и, повернувшись, она пошла в другую комнату.

Бывший майор кинулся за ней:

— Нина, Ниночка!.. Ты чем-то расстроена?

Иван Егорыч неподвижно сидел за столом, смотрел на закрывшуюся за ними дверь.

Широкая, зеленая долина Днепра. Очень быстро течет река... Вода кипит, бьет фонтанами от разрывов. Советская армия форсирует водную преграду. Под пулями, под разрывами снарядов плывут поперек могучей реки солдаты.

...Мокрые до шеи бегут, взбираются на высоченный берег Днепра, пока еще занятого врагом, гвардии капитан Крылов и его замполит, старший лейтенант Володя Огиенко. Они бегут впереди своего батальона, бегут, стреляют, карабкаются на невозможную высоту, и кажется этот путь нескончаемым... И вот, наконец, ровный простор берега. Капитан Крылов бежит вперед, кричит, бежит...

Бой выигран. Разгоряченный гвардии капитан оглядывается назад, на своих бойцов и не видит среди них своего друга.

Он еще не понимает этого, когда к нему подбегает пожилой сержант, командир взвода, запыхавшись, говорит:

— Товарищ гвардии капитан! Ваня... Замполита убило!

Бежит по кромке берега гвардии капитан Крылов, бежит, задыхаясь, и наконец падает на колени около своего друга Володи Огиенко. Тот лежит на спине, голова его свесилась с обрыва вниз, а дальше, под ним — Днепр и отлогий берег за ним, а дальше почти на сотню километров вокруг обозримый простор земли... Буйные волосы старшего лейтенанта треплет ветер...

Иван рывком хватает за плечи своего друга, кричит:

— Володя, Володька!..

И тот открывает глаза, тихо говорит:

— Ваня... Все... — слезы покатились по его щекам. — Ваня... друг мой... Не увижу я теперь нашу с тобой Сибирь... Ваня, отомсти гадам за меня..

Капитан Крылов склонился к нему, глухо сказал:

— Да, Володя, да!.. Пока жив, я их всех!.. Володя!.. Володя!.. Володька!..

Володя Огиенко еще раз открыл глаза.

— Ваня... Завещаю тебе эту землю... И солнце... Живи за меня... За всех нас, убитых... — И он умер.

Капитан Крылов опустил его на землю, своего умершего друга. И в это время зазвучал дивный женский голос над Днепром, над всем простором, который был виден с этой самой высокой точки днепровского берега. Голос пел:

Ой, ни свити, мисяченьку,
Ни свити никому,
Только свити миленькому,
Як иде до дому...

Залп салюта на секунду прервал эту песню. Иван Егорыч стоял со своим батальоном у свежей могилы, вырытой тут же, на высоком берегу Днепра под старым обгоревшим явором...

А дивный женский голос все звучал и звучал под высокими небесами...

В квартире майора Иван Егорыч поднялся из-за стола в кухне, прошел по длинному коридору прихожей, открыл дверь, вышел на лестничную площадку... Пошел вниз по ступенькам... Открывая дверь на выход, он услышал голос майора. Тот кричал наверху:

— Ваня!.. Ваня!.. Капитан, где ты?

Иван Егорыч тихо прикрыл за собой дверь и быстро пошел от дома.

Иван Егорыч шел по ночной московской улице, сам не зная куда. Ему изредка попадались парочки влюбленных. У одного из парней, идущего ему навстречу в обнимку с девушкой, он спросил:

— Простите, огонька не найдется?

— Извини, отец, не курю.

Иван Егорыч, улыбнувшись, пошел дальше. И вдруг он вышел на единственную знакомую ему площадь Это была площадь Белорусского вокзала. Он остановился посреди ее, прикрыл глаза, и тут мы вместе с ним услышали звуки того дня, его самого счастливого дня сорок пятого года, когда он вместе с другими ворвался сюда, на эту площадь... Звучало громкое «Ура!!!», несколько духовых оркестров играли, перебивая друг друга; слышались распевные звуки трофейных аккордеонов, простых русских гармошек, переборы гитары; кто-то смеялся, кто-то плакал, а кто-то в пляске дробил сапогами по асфальту... И все вместе это сливалось в ликующую симфонию победы...

В квартире Виктора, в кухне, друг против друга сидят отец и сын.

Оба молчат... Виктор косится на телевизор, где медленно повторяется момент, как Олег Блохин забивает гол в ворота московского «Спартака»...

Иван Егорыч первым нарушает молчание.

— Ну ладно, ладно, — говорит он. — Ты же сам понимаешь, что я должен съездить хотя бы на недельку... Закруглить дела, дом опять же у меня там... Все сделаю и вернусь.

Виктор вздохнул.

— Не верю я тебе. Побыл бы еще немного. Теперь, я знаю, ты не скоро соберешься нас навестить.

— Чепуха все это! Сказал, приеду, — сердито ответил Иван Егорыч.

Они снова молчат.

В кухню вошла Нина, улыбаясь, сообщила:

— Заснули. — Посмотрела на молчащих мужчин и, вдруг порывисто обняв Ивана Егорыча, заговорила: — Иван Егорыч, родной, вы поймите, только здесь, у нас ваш дом теперь. Поверьте, мы ничем не испортим ваши дни...

— Последние дни? — усмехнувшись, спросил Иван Егорыч.

— Ну, папа! — начал было Виктор, но жена перебила его.

— Да, да, последние! Но это же прекрасно, когда у человека есть место, где можно провести последние дни с людьми, которые его любят...

Иван Егорыч погладил ее, сказал:

— Умница, Нинночка... Я приеду... — Он помолчал, тихо добавил: — И еще мне нужно одно дело сделать — навестить своего друга.

Киевский аэропорт. Суета сотен людей.

С небольшим чемоданчиком в руках выходит на площадь аэровокзала Иван Егорыч... Садится в такси.

— Куда едем? — деловито спрашивает таксист.

Иван Егорыч улыбнулся и больше для себя, а не для таксиста сказал:

— Высота семнадцать.

— Простите, я не понимаю, — ответил вежливо таксист.

— Самая высокая точка днепровского берега, — пояснил Иван Егорыч.

Таксист был вежлив. В кабине была табличка: «Водитель образцового обслуживания».

— Простите, товарищ, вы скажите, куда вам надо ехать?

— Если бы я точно знал, — сказал Иван Егорыч. — Может быть, ты мне поможешь?.. Мне нужна самая высокая точка днепровского берега, а?..

— Не понимаю, — ответил водитель образцового обслуживания. — Товарищ, простите, у меня план... Вы конкретно можете сказать, куда мы едем?

Иван Егорыч все понял. И жестко, по-командирски, приказал:

— Поезжайте прямо по берегу Днепра. Возможно ближе к кромке берега. На месте разберемся.

Водитель вдруг почувствовал эти командные интонации в голосе пассажира и, больше не пытаясь возражать, ответил по-военному:

— Есть. Вас понял.

Такси мчалось по зеркальной асфальтовой дороге, обрамленной пышной зеленью деревьев. Таксист выбирал путь неподалеку от днепровского берега. Остановился вдруг, когда асфальт подошел к самой кромке, спросил:

— Может быть, здесь?

Иван Егорыч вышел из машины, огляделся, снова сел в машину, сказал:

— Я же тебе сказал: самая высокая точка над Днепром!

Ничего не понимающий водитель оглянулся, ответил:

— Есть, будет сделано.

И действительно, вскоре они подъехали к самой высокой точке берега, под которым несла свои воды река Днепр...

Если бы тогда, при форсировании этой реки, капитан Крыжов и его замполит, старший лейтенант Огиенко, знали, что будет на этом берегу в семидесятых годах...

Теперь найти этот ориентир — старый, дуплистый явор и могилу Володи Огиенко, Ивану Егорычу было очень трудно. На всем пространстве берега был построен новый жилой район — красивые дома с балконами, асфальтированные улицы подходили к самому берегу.

Иван Егорыч без всякой надежды бродил среди этих домов, а потом, обогнув один из них, вышел к самой кромке берегового обрыва. И тут он остановился, замер: могучий, наполовину обрубленный снарядами старый явор стоял, расцветший новыми зелеными ветвями, а под ним, обнесенный цепями, небольшой квадрат, в центре которого был холм с белой каменной пирамидкой на нем. Но ведь это же была могила Володи Огиенко! Именно на этом месте... Сейчас вокруг нее стояли молодые парни и девушки. Все парни, как один, были в строгих черных костюмах, белых рубашках, а девушки — в длинных белых пла-

тьях, с венками на головах. Ветер, летящий с реки, шевелил их длинные фаты, и все они стояли как-то очень торжественно и даже трогательно, в молчании окружив эту могилу..

В стороне виднелась вереница машин, старых «Чаек», смешно изукрашенных лентами, цветными воздушными шарами и куклами...

Иван Егорыч тихо подошел, остановился позади стоящих вокруг могилы. Через плечи их он увидел, что могила вся завалена свежими цветами. На каменной пирамидке не было никакой надписи...

Слезы выступили на глазах Ивана Егорыча, размывая все изображение...

...Он снова увидел тот, давнишний берег Днепра, лежащего на его кромке убитого старшего лейтенанта... и снова, на секунду, дивный женский голос зазвучал над днепровским простором:

Ой, ни свити, мисяченьку,
Ни свити никому...

Он постоял еще немного, оглядел красивых высоких невест, мягко улыбнулся сквозь слезы...

...Иван Егорыч ехал в такси по киевским улицам.

Таксист сказал:

— Ну так бы и нужно было объяснить, что вы хотите к могиле неизвестного солдата!.. Кто же у нас не знает этой могилы — там все свадьбы справляются!..

Иван Егорыч помолчал и ответил:

— Это могила известного солдата.

Современный поезд с зелеными обтекаемыми вагонами подошел к сибирской станции, на которой было написано «Тепловский».

Поезд стоял недолго, но все-таки дольше, чем тогда, в сорок пятом... Несколько человек спустились из вагонов на землю. Среди них был и Иван Егорыч. Он снова постоял, дождавшись, когда через несколько минут тронулся поезд, и какое-то время не двигался, думая о чем-то своем.

Он подошел к станции. Ему навстречу вышла Серафима. Иван Егорыч обрадовался безмерно, хотя не показал никакого вида.

— Ты это чего? — спросил он.

— Тебя встречаю.

— А откуда ты знала, что я приеду?

Серафима улыбнулась и ответила:

— Эх, Ваня... Я сюда целую неделю хожу. Неужели ты думаешь, что я тебя плохо знаю?.. Здесь родная твоя земля все же.

— Умные очень вы все! — ответил Иван Егорыч. — Я же должен здесь завершить какие-то дела, дом же у меня опять здесь... с домом что-то надо сделать...

— Понимаю, — сказала Серафима, широко и радостно улыбаясь. — Пошли, нас ждет машина.

Они обогнули здание станции, построенное в современном стиле, но пихты вокруг нее стояли те же...

На площади Иван Егорыч увидел машину «Скорой помощи» и рассмеялся.

— Ладно, ладно, садись, я же не секретарь райкома, — улыбнулась Серафима, открывая дверцу.

Все могут короли, все могут короли.
И судьбы всей земли вершат они порой...

Пела, задорно надрываясь, Алла Пугачева,

Но что ни говори, жениться по любви
Не может ни один, ни один король.
Не может ни один, ни один король!..

Гремела у соседа музыка, слышен был говор, топот. Иван Егорыч лежал, нераздетый, на кровати с шишечками, поверх белого тканевого покрывала. Он смотрел в потолок, а рука его щупала пульс: сердце гулко, с перебоями, стучало так, что казалось — оно бьется под горлом... А в соседнем доме топали, шумели, и все звучала и звучала песенка:

Все могут короли, все могут короли...

Сердце колотилось как будто из последних сил... Иван Егорыч достал из кармана пиджака трубочку нитроглицерина, положил под язык таблетку. А музыка все била и била в уши. Смешные слова песенки невольно фиксировались в мозгу:

Но что ни говори, жениться по любви
Не может ни один, ни один король.

Иван Егорыч вдруг увидел себя в разных ситуациях своей прежней деятельности.

...Вот он во главе «свиты» сопровождающих его активистов открывает новый парк в Тепловском. Он обходит парк, с ним все почти-

тельно здороваются, и среди других Серафима, Сима... Ей нет еще сорока лет. Красивая, статная, в праздничном платье, она так же, как и другие, говорит ему:

— Здравствуйте, Иван Егорыч!

— Здравствуйте, Серафима Евгеньевна, — отвечает Иван Егорыч...

...Он открывает свой знаменитый мемориал на вершине известного нам холма. Что-то говорит, но мы не слышим...

Сорокалетняя Сима подходит к нему, протягивает руку, говорит:

— Здравствуйте, Иван Егорыч!

— Здравствуйте, Серафима Евгеньевна, — отвечает Иван Егорыч.

...А теперь он осматривает корпуса новой больницы в Тепловском. В белоснежном халате, главный врач больницы протягивает ему руку:

— Здравствуйте, Иван Егорыч!

— Здравствуйте, Серафима Евгеньевна, — как всегда отвечает он...

Иван Егорыч лежит у себя на кровати, грустно улыбаясь, смотрит в потолок, а по соседству все еще звучит голос певицы:

Все могут короли, все могут короли..

В прихожей послышался скрип двери, раздались шаги, и в комнату ввалился сосед. Он был изрядно под хмельком, в одной руке он держал бутылку шампанского, а в другой — поллитровку с мутной жидкостью.

— Иван Егорыч! — громко сказал он. — Как можно: у нас такой праздник, а ты здесь совсем один!.. Ладно, я понимаю — ты ко мне не захотел прийти, зато я к тебе пришел! Уважь меня по-соседски!

Он поставил бутылки на стол, сам пошел к шкафу, достал два фужера.

Иван Егорыч, медленно поднявшись, сел за стол.

Сосед, громко выстрелив пробкой в потолок, налил Ивану Егорычу шампанского, свой фужер наполнил самогонкой.

— Я знаю, Иван Егорыч, ты непьющий, но эту кислушку за мою дочку должен принять!

— Нет уж, соседушка, прости, но я не буду пить, — жестче, чем обычно, ответил Иван Егорыч.

— Иван Егорыч! — широко развел руками сосед. — Тебя же весь район уважает, а может, и вся область!.. Мне, можно сказать, выпить с тобой все равно, что причаститься!.. А у меня день такой нонче. Опять, понимаешь, и горе и радость одновременно!

— Почему же горе, — сказал Иван Егорыч, — дочку замуж выдаешь — это радость.

— А у меня радость одна никак не получается, — ответил сосед. — Маманя у меня померла неделю назад — семь дней гуляли!.. А теперь свадьба...

— Вроде неудобно, подождали бы со свадьбой-то.

— А ты сам рассуди, Иван Егорыч, как подождать?.. Все было назначено. Жених в армию должен пойти, а она зараза забрюхатела, хотя и не видать еще!.. Я под это дело всех поросят заколол! А маманя тут возьми и, не сказавшись, помри, царство ей небесное!.. А куда продукты девать? Гости обратно же понаехали!.. Ну, я одним махом два дела и провернул: и маманю проводил, как положено, и дочку не хуже других пристроил!.. Коловращение жизни, Иван Егорыч! — сосед хлопнул фужер самогона и, выпучив глаза, секунду остолбенело смотрел в пространство. — Ну, силен, зараза, сам гнал!.. — Он глянул на Ивана Егорыча, попросил: — Ну, пригубь, пригубь хоть малость, Иван Егорыч, окажи уважение!..

— Нет, не буду, — сказал Иван Егорыч.

Глаза соседа стали наливаться хмельной обидой.

— Так, значит. И на свадьбу ты не пришел, и выпить отказываешься?

— Отказываюсь, — сказал Иван Егорыч.

Сосед решительно налил себе еще полный фужер самогона. Немного отхлебнул, помолчал. Сузив глаза, долго смотрел на Ивана Егорыча.

— А хошь, я тебе скажу, — начал он. — Ты теперь пенсионер — человек жизни посторонний. И я тебя не боюсь. — Он нагнулся, придвинулся поближе к Ивану Егорычу. — Я знаю, это в тебе кровь против меня говорит. — Иван Егорыч усмехнулся. — Ты не смейся. Я сказал: я тебя не боюсь... Хошь, я вообще тебе тайну открою?..

Иван Егорыч вздохнул и снова усмехнулся:

— Какие уж там у тебя тайны?

Сосед придвинулся еще ближе:

— А вот, могу и открыть... Теперича все можно. Маманя моя перед смертью мне открылась... Давно это было. Я тогда малец был, не понимал ничего...

— Ладно, помолчи, — сказал Иван Егорыч.

— Нет, ты уж послушай! — сосед отхлебнул еще глоток из фужера. И сказал с придыханем, как в воду кинулся: — А ведь это мой папаня твою-то маманю, председательшу, убил... — Иван Егорыч прикрыл глаза. — Ну, может, и не его пуля была, они ведь тогда втроем стреляли...

— Втроем, — прошептал Иван Егорыч.

— Ну вот, один-то из них мой папаня и был... Значит, я твой враг, и раз ты ко мне без уважения, значит, это твоя кровь тебе говорит, что я твой враг. — И вдруг он заговорил быстро и почти торжествующе: — Знал бы ты все это, небось бы тогда... в то времечко-то сразу бы меня к ногтю прижал!.. А теперь времечко другое, и вообще — за давностью... Тогда, конечно, брательник мамане помог: он председателем сельсовета был и документ ей выписал, на ее фамилие, мы уехали... А все-таки чудно, как они тогда не докопались до меня! А то бы и смекнуть не успел, как замели бы тогда-то, в сорок девятом, когда я уже и гражданином по всем документам был... Шутка сказать: папаня председательшу стрелил!

Иван Егорыч сидел, откинувшись, прикрыв глаза.

...Мчался конь по проселочной дороге. Упавший с телеги на землю, катился глобус... Мальчишка следил за ним взглядом, а светлые косы женщины мели дорогу...

Иван Егорыч открыл глаза, сказал:

— Я знал.

Сосед ошеломленно посмотрел на него, тихо спросил:

— Что?

— Про тебя. Все знал.

Хмель с соседа вроде ветром сдуло. Он опять помолчал и выдохнул:

— И не посадил?..

— Как видишь.

— Погоди... погоди... А начальник-то райотдела, этого самого, знал?

— Да. И я просил его закрыть твое дело.

— Да как же это! Он же мог и тебя привлечь за сокрытие! Сам знаешь, как по тем временам...

— Мог, — задумчиво улыбнулся Иван Егорыч. — А сделал, как я просил.

Сосед совсем разволновался. И еще раз отглотнул из фужера.

— Погоди, но ведь которые повыше.., они же, ежели бы дознались... могли бы и его... того?

— Могли бы... Но он это сделал, — сказал Иван Егорыч. — Петр Петрович... Петя Сорокин, мой фронтовой друг.

Сосед вскочил, забегал по комнате. Потом остановился над Иваном Егорычем:

— Почему же ты-то мне все простил? Ведь мать все-таки!.. Да я бы!.. Да я бы, случись со мной, я бы не знаю, что с тобой сделал!..

— Ты бы — да, — усмехнулся Иван Егорыч. — Но, слава богу, что не все были, как ты.

Сосед снова сделал круг по комнате.

— Выходит, ты мне жизнь спас!.. Нет, ты скажи, Иван Егорыч, скажи — почему, ну, скажи — почему?

— Работал ты... Все нормально. Во время войны, мне сказали, служил честно, правда, не в строевых...

— Плоскостопие у меня! — выкрикнул сосед.

— Ну вот. А теперь сам говоришь, что государству пользу приносишь, значит, все действительно нормально!

Сосед залпом выпил остатки самогона из фужера, выпучил глаза.

— Ну, ты вообще!.. — он сгреб бутылку, поднялся. — Ну, ты вообще!.. — подошел к дверям. — Ну, ты вообще, Иван Егорыч!.. — У самой двери он остановился, оглянулся: — Пойду и сделаю чего-нибудь!.. Сарай подожгу!

— Зачем? — улыбнулся Иван Егорыч.

— Жизнь спас, а выпить со мной не хочешь!

— Нет. В гости к тебе не пойду и пить с тобой не буду.

— Понял. Все понял. Молчу. Ну, ты вообще,

Иван Егорыч! — сказал сосед уже где-то в прихожей, закрывая за собой дверь.

Сердце билось глухо и часто, срываясь с ритма... Тупая боль подкатывалась к горлу. Иван Егорыч положил под язык еще одну таблетку нитроглицерина, придвинул стул к окну, толчком распахнул его.

С соседнего двора неслась удивительно хорошо исполняемая, стройно, на разные голоса, песня:

На диком бреге Иртыша
Сидел Ермак, объятый думой...

Иван Егорыч опустил голову на руки, долго слушал эту старинную сибирскую песню...

За окном начинался мутный рассвет.

Иван Егорыч поднялся, прошел в ванную и, сняв пиджак, начал бриться...

Потом он одевался: тщательно, как на самый большой праздник. Он надел новую белоснежную рубашку, свой лучший костюм, повязал галстук, оглядел себя в зеркало и остался доволен собою. Улыбнулся сам себе, а сердце вдруг снова застучало — гулко и неравномерно. Ивану Егорычу пришлось снова опуститься на стул, посидеть некоторое время, но он пересилил себя, поднялся и вышел из дома...

Не спеша, он шел по улицам Тепловского. В этот ранний рассветный час только очень редкие люди попадались ему навстречу, но все они здоровались с ним, потому что Ивана Егорыча все знали в Тепловском, так же, как и он знал всех.

...Он вышел на центральную площадь. Здесь стояло здание райкома, в котором он проработал всю жизнь. Иван Егорыч долго глядел на его окна, потом прошел дальше, завернул в одну улицу, в другую... И остановился у очень знакомого ему небольшого деревянного дома с резными наличниками, с палисадником, в котором росли те же — золотые шары...

Иван Егорыч сошел в сторону с тропинки, подошел к одному из окон и постучал в окошко тремя быстрыми и двумя редкими ударами и тут же, обойдя дом, сел на невысокую, старую, вытертую плаху скамьи под террасой.

Он погладил скамью рукой... и мы вместе с ним увидели, как на этой скамейке сидели двое — молодой Иван Егорыч и семнадцатилетняя Серафима, Сима...

Они сидели, крепко обнявшись, застыв в нескончаемом поцелуе...

Звук открывшейся двери пробудил его от воспоминаний. На крыльцо вышла заспанная Серафима, кутаясь в халат, встревоженно спросила:

— Что случилось? Тебе плохо?..

— Нет, мне хорошо, — ответил Иван Егорыч. — Одевайся и быстро выходи.

Она оглядела его, улыбаясь, спросила:

— Ты куда это так принарядился?

— Быстро одевайтесь, Серафима Евгеньевна, даю вам пять минут на сборы...

Сима вдруг на секунду прильнула к нему, глаза ее повлажнели, и она прошептала:

— Иван... Как же у меня сердце забилось, когда ты так постучал в окошко! — она стукнула по двери два раза редко и три — часто. — Боже мой!.. Тогда мне было семнадцать.. и мама чуть не лупила меня, когда я бежала к тебе.

Они ехали в райкомовском «газике» по мягкой проселочной дороге. Дорога то выходила к реке, то шла через перелески, то змеилась среди лугов... Иван Егорыч молчал, оглядывал все вокруг...

Серафима смотрела на него с какой-то тайной тревогой:

— Ну, ладно, ты все-таки скажи, Ваня, куда мы едем?

— К Самохвалову. Надо же человека поблагодарить за медок и орешки... — он повернулся к ней и добавил: — Да и давно я в родном селе не бывал...

На том месте, где когда-то стояло маленькое сельцо, в котором когда-то родился и подрастал Иван Егорыч, теперь раскинулась центральная усадьба совхоза «Путь Ильича».

Со взгорка, на который въехала их машина, широко и красиво были расставлены на берегу реки и на окружающих холмах дома, фермы, теплицы.

Ничего не осталось от старого сельца.

Может быть, только одни качели, висевшие меж двух высоких столетних дубов.

Здесь, на отлогом спуске к совхозной усадьбе, им повстречалась новенькая «Волга». Проскочив мимо них, она вдруг резко затормозила и остановилась.

Их шофер затормозил также.

Иван Егорыч и Серафима вышли из машины.

Навстречу им бежал здоровенный, как таежный медведь, человек в светлом костюме, со многими орденами и двумя звездами Героя Социалистического Труда на груди. Это был известный на всю область директор совхоза Самохвалов.

Он подбежал и, как бы не обращая внимания на Ивана Егорыча, повернулся к Серафиме:

— Вот уж кого прозевал так прозевал я в своей жизни! — сказал дважды Герой и обнял Серафиму. Смеясь, он обернулся к Ивану Егорычу. — Ты не ревнуй, я все равно ее поцелую!

И он сочно расцеловал женщину, в обе щеки. Потом обнял Ивана Егорыча и тихо сказал:

— Ну, здорово, Иван... Давненько ты у меня не бывал. Все только в райкоме и встречались.

Иван Егорыч слегка отстранил его от себя, сказал:

— Противно смотреть. Ни одного седого волоса.

Здоровенный Самохвалов был черноволос, с раскосыми по-сибирски глазами. Он громко рассмеялся:

— А я их крашу! Ей-богу! Как с утра встаю, так первым делом крашу волосы!.. Чтоб помоложе выглядеть, хотя мне ведь тоже всего шестьдесят три...

— Ты куда едешь-то?

— В район. Но ты будешь ждать меня здесь и ни-ни! Попробуй уехать! Вечером встретимся!.. Ты, наверное, знаешь — сегодня у нас совещание.

— Мне не сообщали. Я же теперь пенсионер, а не секретарь.

Самохвалов оглядел его:

— Ты секретарь райкома и навсегда им останешься.

— Бывший, — сказал Иван Егорыч.

— «Бывший?» — рассмеялся Самохвалов. — Я это по-другому понимаю. Бывший — это когда снимают! А тот, кто оттрубил свое до конца, навсегда останется настоящим. Вот, к примеру, маршал. Нельзя же сказать — бывший маршал. Маршал он маршал и есть!

— Загибать ты всегда умел, — сказал Иван Егорыч.

— Кстати, Ваня, я о тебе сегодня все утро думал, — сказал Самохвалов. — Надевал я перед зеркалом вот этот дежурный пиджак с орденами, смотрел в зеркало и о тебе думал.

— Почему же обо мне?

— А потому, — он повернулся к Серафиме, — ведь если серьезно говорить, каждая эта награда, — он постучал по груди, — на пятьдесят процентов его!.. — он снова посмотрел на Ивана Егорыча. — Хочешь, отдам тебе одну звездочку — и это будет справедливо. До тебя-то я ведь что получал?.. Одни выговора в основном... А ты стал первым — пошли награды. Раньше я тебе этого не говорил, а то подумал бы — подхалим Самохвалов. А вот теперь говорю.

— Ладно, не надо мне твоих наград. Они твои — носи на здоровье.

— Нет, Ваня, они наши... Слушай, я ведь тебе звонил, я что хотел сказать... Ну, погрызешь ты мои кедровые орешки день-другой, а потом что?.. Я же тебя знаю, ты дома не усидишь. Вот и предлагаю — переезжай сюда. Партийный секретарь у меня мужик хороший, а вот агрономом я б тебя взял. Хотя бы на общественных началах. Так сказать, агрономом-наставником. Потому что чуешь ты нашу сибирскую землю, понимаешь про нее. Ведь ее, матушку-землицу, — он вдруг присел на корточки и стал гладить землю, траву на обочине, — больше, чем женщину, понимать надо, — он засмеялся, посмотрел на Серафиму. Та тоже улыбнулась. — Так что, вот тебе моя пропозиция: до вечера гуляй здесь, ходи по угодьям, поля посмотри, там скирды сметаны, в луга сходи, к стогам, травку нашу понюхай, и через недельку-другую — я счи-

таю, тебе больше не нужно — приезжай. Через годик-другой я вот сюда третью получу. — Он указал на груди место рядом со своими звездами Героя. — А тебе первую повесят, так и пойдем под ручку!. Дадут, никуда не денутся!.. Подумай, Ваня. Серьезно... Ладно, мне ехать надо. — Он посмотрел еще раз на Серафиму и сказал: — До чего ж мне вас хорошо видеть вместе. Дураки вы, дураки!..

— Я-то здесь при чем? — даже чуть с вызовом сказала Серафима и покраснела.

— Понимаю. Значит, он дурак... Ну, я поехал... Вы сейчас прямо ко мне!.. Вот уж Настасья-то обрадуется. Хоть поедите, как положено, не то что там у вас, в Тепловском... — он говорил еще что-то, но все заглушил громкий треск вертолета, внезапно появившегося из-за деревьев. Вертолет летел на небольшой высоте над ними. Он нес под собой огромную ажурную вышку для ЛЭП. Даже смотреть было боязно. Это выглядело так, как стрекоза бы несла полено. Самохвалов, грозя в небо кулаками, закричал:

— Ну, зараза!! Ну, шелопут!! Я до тебя доберусь!

— Ты чего? — удивился Иван Егорыч.

— Митька Медведев!.. Из нашего села. Всегда, варнак, норовит над домом невесты пролететь!.. Я ему говорю: «Уронишь, чертолом, такую махину, и Нюрку свою погубишь, и еще полсела снесешь!..» А он мне: «У нас, говорит, в небе, товарищ директор, порядка побольше, чем у вас на земле!.. Мы, говорит, оттуда ничего не роняем». Ну, что ты скажешь, а?

Иван Егорыч и Серафима рассмеялись.

— Степана сын, что ли? — спросил Иван Егорыч.

— Ну!

Они стояли, смотрели на удаляющийся вертолет, на село, лежащее под ними.

Самохвалов, обняв за плечи Ивана Егорыча, вдруг тихо сказал:

— Маманя бы твоя, Иван, посмотрела...

Далеко за селом Иван Егорыч и Серафима медленно поднялись на высокий береговой откос. Перед ними расстилался луг. Один из стогов сена был сметан почти у самого обрыва.

Иван Егорыч тяжело дышал, пот выступил у него на лбу. Стог, стоящий в десяти шагах от него, вдруг закачался, опрокинулся в его глазах.

Сима спросила:

— Тебе плохо, Иван?

— Да... Ты думаешь, зря я сюда приехал?.. Глупая ты, Симка... Я подумал, вдруг я больше не увижу своей родины.

Она схватила его руку. Это было профессиональное движение врача. Стала слушать пульс.

— Иван!

— Подожди... Дай я лягу у этого стога.

Она натеребила сена из стога, взбила его, как высокую подушку. Он лег... Взял клочок сена, поднес к лицу, вдохнул его запах.

— Нигде сено не пахнет так, как у нас в Сибири...

— Иван!.. — она считала его пульс. — Я побегу... Я сейчас... машину!..

Она вскочила. Иван Егорыч схватил ее за щиколотку.

— Ой, — вскрикнула Сима.

— Видишь, какой я еще сильный!.. Сядь, сядь рядом со мной и молчи.

Она опустилась на сено рядом с ним.

— Иван... Ваня, родной. Я глупая... Я очень плохой врач. Тебя же надо в больницу положить... Какая я дура!..

Иван Егорыч улыбнулся, сказал:

— Нет, Сима... Ты очень хороший врач. И больница у нас очень хорошая. Только нет в ней пока одного: нового сердца для меня.

— Ваня!

—Молчи... И не щупай ты пульс. Просто держи мою руку.

— Ваня. — Она заплакала. Слезы покатились по ее щекам.

— Молчи... Я сейчас буду говорить... Сима, ты понимаешь, сколько пуль пролетело над нашей страной... Смотри, солнце садится... Может быть, я его больше и не увижу... Да, эти пули убили моего отца в гражданскую... мою мать... Они и в меня попали, но я все же остался жить... Война мне дала отпуск на тридцать с лишним лет... — Серафима тихо плакала. — Да не щупай ты пульс, просто дер-

жи мою руку!.. — он вдруг усмехнулся. — Ты помнишь?

— Да, да!.. Иван, да!.. Я все помню!..

Мы увидели, как они, молодые, лежат возле такого же стога. Иван гладит ее ноги. Она из последних сил говорит:

— Ванечка, милый!.. Не надо!.. Подожди!.. Вот поженимся, и я буду твоя!.. Вся твоя!

И Иван, пересилив себя, встает, кричит на весь луг, на всю округу:

— Моя!!!

Иван Егорыч лежал у стога...

— Сима... Я очень хорошо жил с Зинаидой. Я уважал ее!.. Но ты должна знать, Сима, всю свою жизнь я любил только тебя!.. Тебя одну!

— Ваня, родной!... Я тоже, тоже... только тебя... только тебя!..

Иван Егорыч усмехнулся:

— Ну вот и признались друг другу в любви... второй раз... через сорок лет!..

— Иван, я побегу... тебе плохо!..

— Молчи... сиди... Наклонись ко мне, поцелуй...

Серафима легла рядом с ним, прижалась и стала исступленно целовать его.

— Спасибо, родная моя... глупая... Ты знаешь, прости меня.

— Нет, это ты прости меня, Иван!

— Я давно все тебе простил... Сима, поцелуй меня еще раз, ты видишь, заходит солнце. А это дорога... — он смотрел за реку, на дорогу, по которой он когда-то ехал со своей матерью. — Я эту дорогу и эти черемухи всю жизнь вижу.

Сима целовала его. Кругом было поле.. стога... над ними летела вереница гусей...

— Сима... ты не думай... Мне очень легко умирать. Очень легко... Я все сделал... Я даже простил себя за то, что я не был с тобой... Ты понимаешь, есть громкие слова — «солдат партии»... и другие, но я действительно жил по этому закону, на виду у людей, и я ни о чем не жалею. Мне нравилась эта моральная категория: солдат партии!..

— Иван, Ванюша!.. — Сима плакала, гладила его голову.

— Ты похорони меня там... вместе с ребятами... Не забывай... Приходи... Я не долго буду в земле лежать... Я прорасту травой, цветами, деревьями... дождем прольюсь на тебя.

— Ванюша, Ванечка, — тихо шептала Сима, плакала и шептала: — Ванечка, Ваня!..

— Сима, я счастлив, что я тебя люблю... Помолчим сейчас и подумаем друг о друге... — он улыбнулся. — «Печаль моя светла, печаль моя полна тобою...»

Слезы бежали по лицу Серафимы.

Иван Егорыч закрыл глаза...

...Мчались кони. Маленький Иван Егорыч сидел в телеге с матерью... Катился по дороге глобус...

...Лежал на берегу Днепра убитый Володя Огиенко. Ветер трепал его волосы, а дивный женский голос пел:

Ой ни свити, мисяченьку,
Ни свити никому...

... Они бежали по шпалам, вдоль стоящих длинной вереницей эшелонов. Лавина офицеров и солдат катилась к Москве, к вокзалу. Гремело над ними: «Ур-ра!! Даешь Москву!! Даешь столицу!!!» То разделяясь на потоки, сбтекая стоящие на путях составы, то соединяясь вновь, мимо складов... железнодорожных мастерских... катилась лавина бегущих... Вокзал нарастал, прыгал, раскачивался в их залитых пóтом глазах... Наконец эта лавина людей в военной одежде, заполнившая все перроны, устремилась во тьму залов, забила все проходы... и вывалилась в город, на привокзальную площадь... Площадь бурлила людьми... Сверкала на солнце медь поющих труб. Каждый оркестр играл свое... Звучали аккордеоны, гармошки, гитары... и люди плясали, танцевали, обнимались, пели, плакали, смеялись...

Весь экран заполнен людьми в военной одежде. Победители смотрят на нас... Медленно, со всех сторон, экран начинает гаснуть и только в центре остается лицо тридцатилетнего гвардии капитана Крылова.

Он с ликующей улыбкой смотрит на нас, смотрит...

Потом экран погаснет совсем, и мы навсегда простимся с Иваном Егорычем Крыловым, русским человеком, сибиряком, членом партии с тысяча девятьсот сорок первого года.

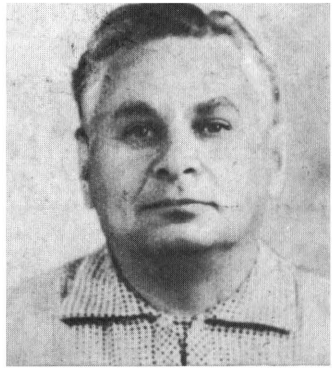
С 75-летием

Народицкого Авраама Ароновича — кинорежиссера, поставившего фильмы «Рожденный в битвах», «Отчаянный батальон», «Флаги на башнях», «Бумбараш» (совместно с Н. Рашеевым) и другие.

С 75-летием

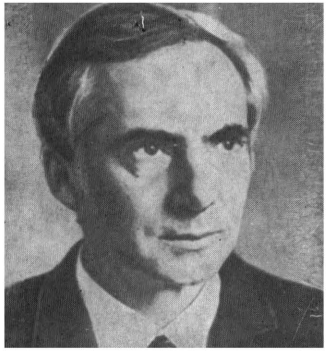
Ошуркова Михаила Федоровича, кинорежиссера и кинооператора, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, принимавшего участие в создании фильмов «Север», «День нового мира», «Матч гигантов», «Великая армия труда» и других.

С 70-летием



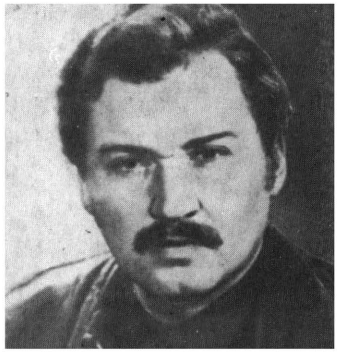
Варшавского Якова Львовича, кинокритика, кинодраматурга, автора книг «Встреча с фильмом», «Жизнь фильма», «Успех» и других, принимавшего участие в создании фильмов «Наш марш», «Я — гражданин Советского Союза» и других.

С 60-летием



Дробашенко Сергея Владимировича, киноведа, кинодраматурга, автора книг «Экран и жизнь», «Теоретические взгляды Вертова», «Феномен достоверности», принимавшего участие в создании документальных фильмов «Рождение сада», «Великая Отечественная» и других.

С 50-летием



Масленникова Игоря Федоровича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего фильмы «Личная жизнь Кузяева Валентина», «Завтра, третьего апреля», «Сентиментальный роман», «Приключения Шерлока Холмса» и другие.

С 50-летием

Семенова Юлиана Семеновича, кинодраматурга, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, автора сценариев фильмов «Майор Вихрь», «Семнадцать мгновений весны», «Бриллианты для диктатуры пролетариата» и многих других.